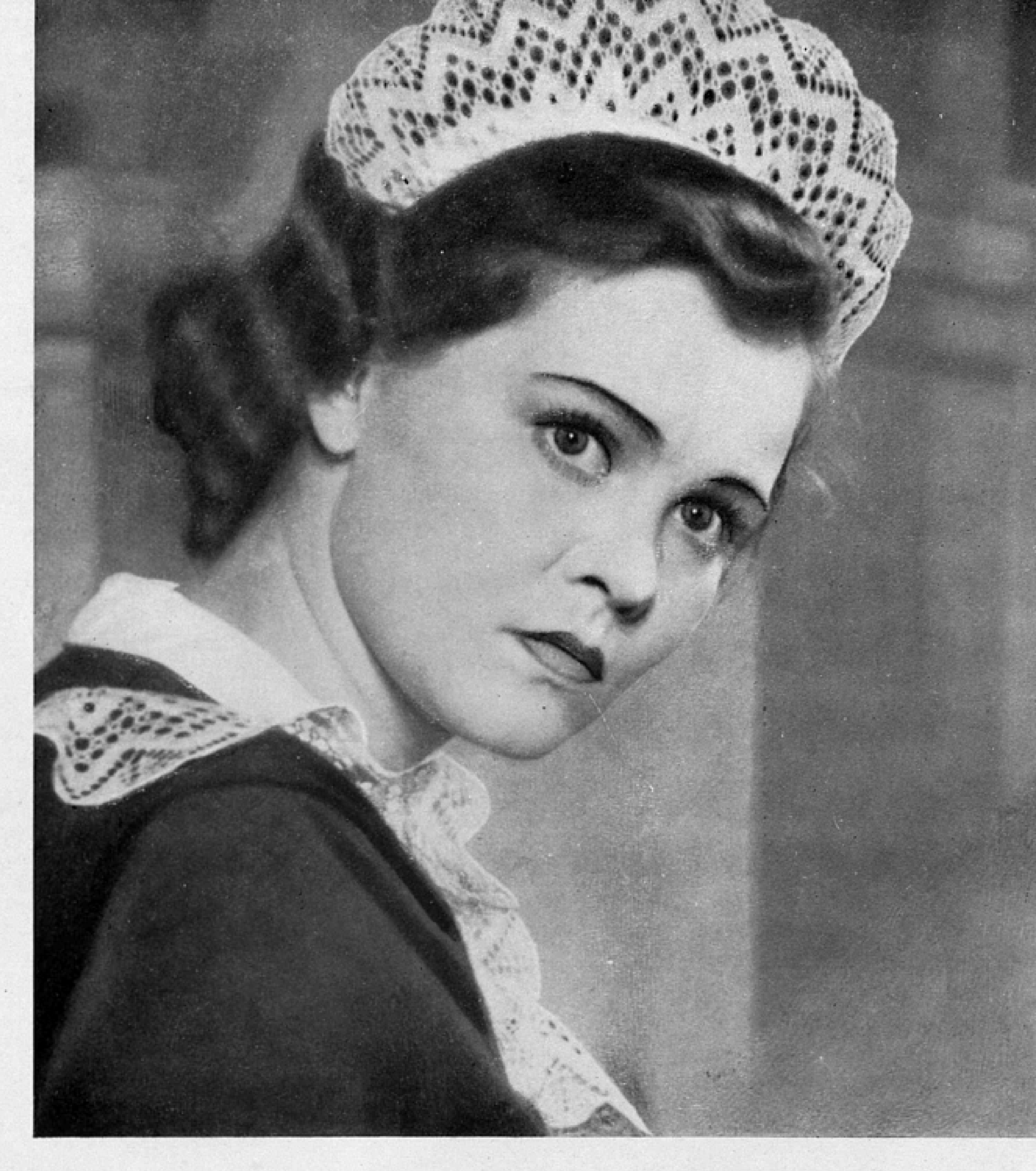

1061/59
Искусство
КИНО
6 · 1959

ALFA

СОДЕРЖАНИЕ

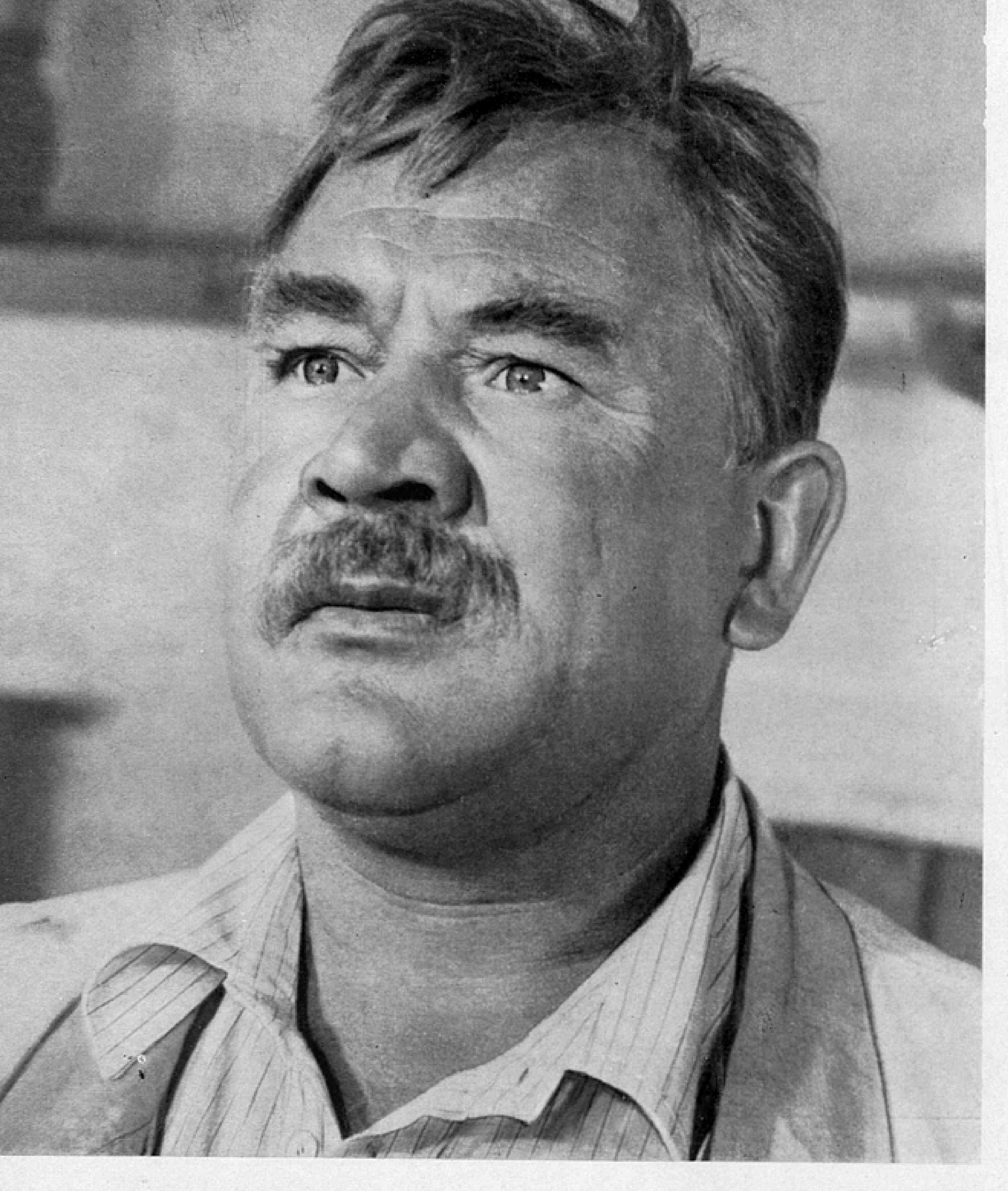
В Москве открывается кинотеатр нового типа—круговая кинопанорама. На первой странице обложки—схема расположения экранов в «кругорамном» кино.

На второй странице—кадры из нового литовского фильма «Адомас хочет быть человеком» (режиссер В. Жалакявичюс, оператор А. Моцкус).



Р. ГЛАДУНКО В РОЛИ МАРИНЫ
(фильм «Часы остановились в полночь»)

АКТЕРЫ, УДОСТОЕННЫЕ ПЕРВЫХ ПРЕМИЙ НА ВСЕСОЮЗНОМ ФЕСТИВАЛЕ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ, ВЫПУЩЕННЫХ В 1958 ГОДУ



Б. АНДРЕЕВ В РОЛИ ЗАРУДНОГО
(фильм «Поэма о море»)

АКТЕРЫ, УДОСТОЕННЫЕ ПЕРВЫХ ПРЕМИЙ НА ВСЕСОЮЗНОМ ФЕСТИВАЛЕ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ, ВЫПУЩЕННЫХ В 1958 ГОДУ



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ТРЕТЬЕМУ СЪЕЗДУ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза сердечно приветствует делегатов Третьего Всесоюзного съезда писателей СССР и всех деятелей многонациональной советской литературы.

Дорогие товарищи! Съезд советских писателей собрался в замечательное время, когда наша великая социалистическая Родина вступила в новый, важнейший период своего развития, период развернутого строительства коммунистического общества, когда весь советский народ с энтузиазмом борется за претворение в жизнь принятой XXI съездом КПСС величественной программы дальнейшего подъема и расцвета социалистической экономики, культуры и роста благосостояния трудящихся. То, о чем веками мечтали самые передовые и самые смелые умы человечества, становится реальностью в нашей стране.

Историческая программа развернутого строительства коммунизма предусматривает не только невиданный по масштабам прогресс в области экономики, науки, техники, культуры, но и воспитание нового человека, человека коммунистического общества. Коммунизм строят люди, и чем выше будет сознательность миллионных масс, тем успешнее будет наше продвижение вперед. В благородном деле коммунистического воспитания трудящихся весьма важная роль принадлежит литературе и искусству. Перед советскими писателями стоит почетная задача

активно участвовать в формировании духовного облика человека будущего, строителя новой жизни. Они призваны воодушевлять людей на борьбу за коммунизм, воспитывать их в духе коммунистической идейности, прививать им высокие нравственные качества, нетерпимость к буржуазной идеологии и морали.

Высокое призвание советских писателей — правдиво и ярко раскрывать красоту трудовых подвигов народа, грандиозность и величие борьбы за коммунизм, выступать страстными пропагандистами семилетнего плана, вселять бодрость и энергию в сердца советских людей, искоренять пережитки капитализма в сознании людей, помогать устранению всего того, что еще мешает нашему движению вперед. На этом пути будет расти великое искусство коммунизма — искусство больших мыслей, горячих чувств и высоких страстей, искусство, способное вдохновлять миллионы и миллионы строителей коммунизма на новые большие дела.

Особенно ответственна роль литературы в воспитании молодого поколения. Молодежи нужны увлекательные книги, воспитывающие ее в духе коммунистической идейности, беззаветной преданности социалистической Родине, стойкости, упорства в достижении цели, раскрывающие романтику труда рабочих, колхозников, интеллигенции, пробуждающие любовь к творчеству и инициативу. Молодой читатель ждет таких книг, которые стали бы надежным другом его юности, наставником и советчиком.

Литература коммунизма должна быть великой литературой не только по богатству идейного содержания, но и по художественному совершенству. Большие идеи требуют высокого мастерства, героические характеры — достойного художественного воплощения. Народу нужна литература, которая воспитывает и учит человека правдой и красотой художественных образов, духовно обогащает его, расширяет его кругозор, раскрывает рост сознательности людей в процессе коммунистического строительства. Нашему обществу в особенности нужна литература, в которой актуальные темы современности получают яркое художественное воплощение.

Совершенствование мастерства, серьезное повышение требовательности к художественному качеству произведений являются в современных условиях одной из самых важных задач. Подлинное мастерство достигается на основе неразрывной связи писателя с жизнью народа.

Полная и окончательная победа социализма в СССР, наша героическая эпоха строительства коммунизма открывают широчайшие перспективы нового небывалого расцвета художественного творчества. Неиссякаемое богатство идей, тем и образов дает писателю жизнь советского народа, который своим повседневным героическим трудом преобразует землю, открывает колоссальные природные богатства, строит новые могучие индустриальные центры, создает изобилие материальных и духовных благ, непрерывно совершенствует технику и дерзновенно штурмует космос!

Жизнь с неотразимой убедительностью показывает незыблемость, плодотворность творческих принципов социалистического реализма, правдиво и исторически конкретно раскрывающего главное содержание нашей эпохи — движение общества к коммунизму.

Центральный Комитет КПСС с удовлетворением отмечает, что в борьбе против буржуазной идеологии и ревизионистских наскоков советские писатели показали идейную зрелость, стойкость и еще раз продемонстрировали сплоченность вокруг Коммунистической партии, преданность советскому народу.

Высоко оценивая роль литературы и искусства в духовной жизни общества, считая писателей своими надежными помощниками, наша партия прямо и откровенно критиковала и поправляла тех, кто проявил колебания, допускал ошибки. Эта принципиальная критика, продиктованная заботой о литературе, о творческой судьбе художника, дала положительные результаты. Коммунистическая партия и впредь будет проявлять постоянную заботу о развитии советской литературы и искусства. Высокая идейность художника, верность марксизму-ленинизму, связь с жизнью народа, понимание закономерностей и грандиозных перспектив развития советского общества — залог творческих успехов советских писателей. Жизнеутверждающая сила советской литературы в неразрывной связи с политикой Коммунистической партии, выражающей коренные интересы народа.

Все большее значение для литературы приобретают благородные темы интернационализма, братской солидарности трудящихся, роста и укрепления мировой социалистической системы, борьбы народов против империализма, за сохранение и упрочение мира.

Мировая социалистическая система вступила в решающий этап экономического соревнования с капиталистической системой. Перед лицом всего человечества социализм развернул знамя мира и труда, создания условий для исключения мировых войн из жизни общества, программу достижения самого высокого жизненного уровня народных масс. В этой борьбе — долг советских писателей вместе с прогрессивными писателями всех стран еще активнее участвовать своим творчеством на стороне сил нового мира, победа которого исторически неизбежна.

Реакционные и агрессивные силы империализма, переживающего свой закат, стремятся всеми средствами помешать движению человечества вперед, росту сил социализма, пытаются задушить национально-освободительное движение в колониальных и зависимых странах. Они используют для этого военные, политические, экономические и идеологические средства, грозят человечеству новой мировой войной. Глубоко гуманной, отвечающей интересам всех народов, задачей литературы является разоблачение антинародной сущности империализма, его агрессивной политики, фальшивых попыток буржуазных идеологов приукрасить капиталистическую действительность. Священный долг советских литераторов — служить силой своего художественного слова великой борьбе за мир и дружбу между народами, воспитанию нашей моло-

дежи и всего народа в духе горячей любви к социалистической Родине и постоянной готовности защищать исторические завоевания социализма.

Советские писатели призваны и впредь неустанно укреплять дружбу и братское содружество с писателями стран социалистического лагеря, со всеми прогрессивными литераторами, творчество которых служит освобождению трудового человека от социального и национального угнетения, всемерно поддерживать реалистическое искусство, противостоящее безыдейному формалистическому искусству.

Деятельность Союза писателей СССР должна быть направлена на дальнейшее развитие и расцвет литературы, сплочение творческих сил советских писателей, укрепление их идейного единства во имя выполнения высоких и ответственных задач, стоящих перед советской литературой в период развернутого строительства коммунизма в нашей стране. Важнейшая обязанность Союза советских писателей и каждого художника слова повседневно заботиться о воспитании молодых сил литературы, помогать росту талантливой молодежи.

Никогда еще работники литературы и искусства не имели столь огромной аудитории читателей, слушателей и зрителей. Газеты, радио, телевидение и кино — массовые трибуны, с которых слово писателя слушают одновременно миллионы людей.

Жить и работать для народа, во имя его блага — высшее призвание советского писателя.

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза выражает уверенность, что советские писатели создадут новые талантливые произведения, достойно отражающие величие нашей замечательной эпохи, и горячо желает нашим славным литераторам больших творческих успехов.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА



НЕ НАБЛЮДАТЕЛИ, А БОРЦЫ

Документальное кино заняло исключительно важное место в духовной жизни наших современников. «Лучше раз увидеть, чем семь раз услышать»,— гласит старая восточная пословица. Еще лучше—увидеть и услышать. Съемочная камера в мгновение ока переносит зрителя на любые параллели и меридианы, безмерно обостряет и усиливает его зрение и слух. Огромен творческий долг советского кинодокументалиста в наши дни! Своим творчеством он помогает не только познать факты быстро движущейся жизни, но и понять процесс ее развития, уловить в ней наиболее важное и значительное. Мастер документального кино—не безучастный летописец, а пламенный публицист, агитатор, помощник партии и народа в созидании нового общества.

Сколько славных дел, событий, фактов принесло начало великой семилетки! Поспеваем ли мы за жизнью? Что нужно еще сделать, чтобы документальное кино отвечало требованиям нашего времени? Эти вопросы были главной темой встречи «за круглым столом», проведенной редакцией журнала,—встречи мастеров документального кино: режиссеров, операторов, писателей. К выступлениям тех, кто непосредственно участвовал в этой встрече, присоединили свои письменные замечания и пожелания многие работники документальной кинематографии.

В высказываниях писателей и журналистов Б. Агапова, С. Нагорного, А. Злобина, Н. Садковича, режиссеров И. Копалина, Р. Григорьева, Л. Кристи, Л. Дербышевой, операторов Б. Небылицкого, В. Старошаса, В. Микоши, А. Лемберга, кинокритика Л. Погожевой и ряда других красной нитью проходит одна мысль: новые задачи, выдвинутые перед страной и искусством решениями XXI съезда КПСС, требуют активизации всех видов документального кино, отказа от устаревших «норм» и канонов. Они требуют смелых поисков новых путей вторжения документального кино в жизнь.

ЗА БОЕВУЮ КИНОПУБЛИЦИСТИКУ!

Мы научились снимать быстро. Сейчас реже слышатся упреки по адресу кинохроники—столь справедливые несколько лет назад—о том, что она запаздывает с показом значительных событий на экране. Оперативность—золотое качество документального кино, и его, разумеется, не следует терять. Надо стремиться к еще более высоким темпам, к подлинной «сиюминутности» воспроизведения на экране событий нашей современности.

Но нельзя забывать и о другом: о необходимости идти в глубь фактов, создавать средствами документального кино обобщенный образ времени. Быстрота, оперативность публицистического отклика должны сочетаться с особой остротой вйдения, с умением найти наиболее важное и примечательное в потоке жизненных явлений, со смелостью и точностью выбора выразительных средств для решения множества новых тем.

У советской кинопублицистики есть свои славные традиции. Есть замечательные примеры образного мышления в документальном кино. Вспомним улыбающуюся бетонщицу Дзиги Вертова или верблюда, склонившегося над рельсом, в киноленте В. Турина «Турксиб». Сколько—до и после этого—появлялось на экране улыбающихся людей, сколько раз показывали кинохроникеры стройку железной дороги, но именно эти кадры с особой силой врезались в память зрителя, ибо в них ярко и лаконично были выражены смысл событий и дух времени. Таких находок много и в последующих работах мастеров документального кино. Но далеко не всегда огромные темы, рожденные нашей эпохой, находят достойное воплощение на экране. Еще редко мы ощущаем в документальном фильме творческий почерк автора, его отношение к событиям и людям—иначе говоря, все то, что поднимает разрозненные жизненные штрихи и факты до высокого публицистического или поэтического обобщения.

После XXI съезда партии на экраны вышел ряд фильмов, которые свидетельствуют о широте и разнообразии творческих поисков в области документального кино. Достаточно вспомнить такие разные, но по-своему интересные произведения, как «Этапы большого пути»—публицистический обзор событий за период между XX и XXI съездами партии; «Необыкновенные встречи»—цикл волнующих документальных новелл о судьбах советских людей; «XX век»—увлекательную киноповесть о техническом прогрессе. Новаторским поиском сплава кино и поэзии является фильм «Говорит Спутник». Создано много ярких и впечатляющих коротких картин—киноочерков и документальных новелл,—таких, например, как «Бессмертная юность» (о людиновских героях-комсомольцах). Особенно отрадно, что удачные фильмы такого рода создаются не только на центральных студиях: тепло встречены зрителями дальневосточный киноочерк «Острова Командора», литовский—«Они из Каунаса» и другие произведения кинодокументалистов различных союзных республик, разных краев и областей.

И все же участники встречи не могли не прийти к выводу, что общий уровень нашей кинопублицистики еще сильно отстает от запросов и требований жизни.

Программа великих работ, принятая XXI съездом КПСС, требует от советских кинопублицистов гораздо более высокой творческой активности. Не только «отражать», «фиксировать», «запечатлевать на пленке», но и действенно помогать осуществлению семилетки, учить миллионы людей жить и работать по-коммунистически—важнейший долг кинопублицистики нашего времени!

— Меня радует, что за нашим «круглым столом» мы видим не только режиссеров и операторов, посвятивших свою жизнь искусству документального кино, но также писателей, журналистов,—сказал оператор Б. НЕБЫЛИЦКИЙ.— Это хорошо, что мы время от времени собираемся в тесном дружеском кругу, чтобы поговорить о насущных проблемах нашего искусства, обменяться мнениями и опытом.

Знаменательные события последних месяцев вызывают радостное волнение у каждого из нас. Мы вступили в семилетку, каждый день которой приближает нас к коммунизму. Думая о великих свершениях нашего народа, мы чувствуем себя в большом долгу перед современниками. Разве в документальном киноискусстве появилось что-либо по своему творческому совершенству подобное межпланетной ракете, которая создана нашей техникой?

Я вовсе не хочу перечеркнуть или недооценить все то, что мы делаем сегодня или делали вчера на нашей Центральной студии и на двадцати трех студиях республик и областей. Известно, что за последний год документальная кинематография создала множество интересных и нужных фильмов, содержательных киножурналов, которые пользуются заслуженным признанием зрителей. Неоспоримы творческие достижения И. Копалина, Л. Кристи, А. Ованесовой, Р. Кармена, Р. Григорьева, М. Каюмова, П. Русанова, А. Кочеткова, Л. Мазрухо, Е. Учителя и многих других...

Но разве мало у нас картин, сделанных холодно и равнодушно, ограничивающихся сухим перечислением фактов, простым пересказом виденного,—таких, как, например, киноочерк «С киноаппаратом по тайге и тундре»? Да и в хороших картинах нередко встречаются эпизоды, сделанные ремесленно, примитивно.

Как обидно, когда потрясающий материал нашей жизни становится на экране бесцветным из-за того, что к нему обращается не художник, а холодный, равнодушный наблюдатель!

Я убежден, что мы сможем завоевать вершины образной публицистики только тогда, когда в творческом профиле документалиста будут гармонично сочетаться пытливость репортера, взволнованность поэта, патриотизм гражданина, мастерство живописца и точный расчет инженера... Да, профессия кинодокументалиста сложна и многогранна. Мы должны разговаривать со зрителем языком больших публицистических обобщений и конкретной выразительной детали... Как хочется, чтобы больше появлялось у нас фильмов и сюжетов интересных по мысли, разнообразных по творческим приемам!

— Наша жизнь необычайно богата событиями,—говорит главный редактор Центральной студии документальных фильмов В. ОСЬМИНИН.—Одни проходят бесследно, другие порождают новую цепь событий, становясь важным явлением и определяя дальнейшие пути развития. В калейдоскопе событий и явлений увидеть главное, почувствовать новое, что рождается в жизни,—это и означает идти в ногу с действительностью. Советская документальная кинематография всей своей деятельностью стремится быть не только информатором, а больше всего—пускай простят меня за несколько выспренное выражение—быть глашатаем того нового, что побеждает в стране и что подчас еще реально не ощущается при чтении газетных строк. Мы обязаны помочь своим искусством не только показать это новое, но и расчистить ему дорогу.

— Все мы мечтаем сейчас создать фильмы, киножурналы, сюжеты, которые достойно отобразили бы новый период в жизни нашей страны—эпоху развернутого строительства коммунизма,—подчеркивает режиссер Р. ГРИГОРЬЕВ.— Что нужно, чтобы создать такие произведения? Глубина знания фактического материала, глубина проникновения в жизнь народа, в жизнь коллектива, семьи, человека. И одновременно с этим—смелость творческого замысла, смелость формы, новизна приема.

Только сочетание этих двух качеств даст нам новый, небывалый взлет кинопублицистики.

Важно, чтобы у каждого автора, режиссера, оператора был свой, если можно



так выразиться, творческий ракурс, позволяющий ярче показать явления и факты.

Приведу в качестве примера рядовой сюжет в журнале «Ленинградская кинохроника»—о Герое Социалистического Труда рабочем Ижорского завода Владимире Горюнове. Мы впервые знакомимся с ним на лестнице Смольного... Сколько раз изображался в кинохронике Смольный и всегда в каком-то музейном виде. А ведь Смольный и сегодня полон кипения жизни. Здесь—штаб ленинградских коммунистов. И как по-новому, интересно зазвучали кадры Смольного, когда мы увидели на его ступеньках людей, направляющихся в областной и городской комитеты партии или только что там побывавших! Жизненный штрих, открывающий сюжет, придает ему особую силу.

Известно, что идейность любого произведения искусства неотрывна от его художественной формы. Вот очень близкий нам, документалистам, пример из литературы—«Владимирские проселки» В. Солоухина. Здесь очень точно найден творческий прием—«пешее хождение» автора книги помогло ему увидеть, почувствовать красоту родного края и населяющих его людей. У меня лично «Владимирские проселки» вызывают хорошую зависть к очерковой литературе, горячее желание сделать что-нибудь подобное. Я хочу подольше пробыть со своей съемочной группой в каком-нибудь маленьком русском городке, может быть, даже не обозначенном на карте, и сделать там несколько короткометражных очерков «Письма из города Н.». Ведь в развернутом строительстве коммунизма есть не только такие огромные объекты, как, например, стройка Братской ГЭС, или целинные степи Казахстана, или лаборатория ученого, решающего проблемы космических полетов. По-иному интересен и тихий городок Н., где внешне как будто бы нет ничего примечательного. Тут-то и возникает задача—глубже проникнуть в жизнь, изучить факты, раскрыть их. И тогда окажется, что тихий городок—тоже «героический» объект и что люди, живущие в этом городке или вышедшие из него, имеют отношение к космическим полетам, не говоря уже о повседневных земных подвигах.

Обсуждая общие проблемы развития советской кинопублицистики, другие участники встречи также делились своими творческими планами.

— Лично мне хочется сделать фильм о рабочем классе в первые годы семилетки,—заявляет режиссер-оператор В. СТАРОШАС (Вильнюс).—В такой короткой формулировке это звучит несколько абстрактно и сухо. Но, на мой взгляд, нет «сухих тем», а есть сухие решения. Хотелось бы поехать на одно из предприятий Литвы, например на Акмянский цементный завод. Я хочу там познакомиться с людьми, проникнуть в их интересы, заботы, а затем поискать такую форму для киноочерка, которая могла бы заинтересовать зрителей, найти путь к их сердцу. Обязательно нужно, чтобы в таком фильме было место и для юмора, для улыбки,—причем не только в тексте, но и в отснятых кадрах.

Мне думается, героями наших произведений должны быть те рядовые люди, которые повседневно участвуют в строительстве коммунизма. И совсем не обязательно искать темы только на общеизвестных гигантах индустрии или в прославленных колхозах. Как часто проходим мы мимо примечательных явлений на маленьких предприятиях, в небольших коллективах!

В своем докладе на XXI съезде КПСС товарищ Н. С. Хрущев сказал: «Нет благороднее и выше задачи, чем задача, стоящая перед нашим искусством,—

запечатлеть героический подвиг народа—строителя коммунизма». Эти слова прямо относятся к нам, кинодокументалистам, и мы должны крепко над ними призадуматься.

К этим мыслям присоединяется режиссер Л. ДЕРБЫШЕВА:

— В решениях XXI съезда КПСС уделяется особое внимание роли нашего искусства в повышении коммунистической сознательности трудящихся. Для того чтобы документальное кино стало более действенным оружием воспитания нового человека, необходимо многое пересмотреть в нашей творческой работе. Сейчас большая часть наших фильмов носит информационный характер. Мы показываем внешнюю сторону событий и фактов. Так же внешне, поверхностно показываем мы и людей. Обычно это как бы ожившие фотографии, о которых что-то рассказывает диктор. Но даже когда мы идем на синхронное интервью (что всегда очень оживляет материал), делается это подчас шаблонно. И хотя с экрана звучит голос нашего героя, но говорит он почти то же, что сказал бы за него и диктор: сообщает общие сведения о своей работе, приводит сухие цифровые данные. Если мы хотим быть верными высокому духу времени, надо научиться показывать внутренний мир человека, передавать его мысли и чувства. Тогда наши фильмы станут эмоциональнее, и сила примера, который играет огромную роль в формировании человеческого характера, неизмеримо возрастет.



Кинокритик и литератор В. СУХАРЕВИЧ также подчеркивает, что документальное кино могло бы сделать очень многое, отказавшись от сухого, штампованного изображения людей и фактов.

— В живой, конкретной, образной форме мы должны показать судьбы людей, повседневные достижения тех, кто своим трудом решает успех семилетки.

В решениях XXI съезда КПСС указывается, что одна из важнейших задач семилетки—повышение производительности труда. Путь к этому—обмен передовым опытом. Какое гигантское поле деятельности открывается тут для документального кино с его мощными возможностями наглядной агитации!

Суть задачи состоит в том, чтобы в документальном фильме создать живой образ передового советского человека. Мы должны помочь этому человеку рассказать о времени и о себе, сделать опыт лучших людей действительно всенародным достоянием.



Участники встречи единодушно указывали, что, находясь в самой гуще жизни, советские кинопублицисты обязаны действенно бороться за утверждение ее передовых начал.

Примером активной позиции киножурналиста может служить короткий киноочерк Алма-Атинской студии об изобретателе трактора-автомата Иване Логинове. Кинодокументалисты следили за работой Логинова с самого начала, верно оценили ее значение и вовремя показали на экране результаты труда замечательного новатора техники.

Вот так и должны действовать создатели документальных фильмов—не отставая от жизни, а иногда и опережая ее, заглядывая вперед, в будущее, оценивая с этой позиции сегодняшние явления и факты!

ЧЕМ КОРОЧЕ, ТЕМ ЛУЧШЕ

Говоря о путях развития советской кинопублицистики, участники обсуждения особо отмечали большое значение такого еще недооцененного вида документального фильма, как короткий киноочерк. Существенным недостатком многих и многих документальных картин, появившихся за последние годы, является их растянутость, многотемность, вялость композиции. Сотни лишних метров пленки включаются подчас в картину для того, чтобы «нагнать метраж». Ясно, что это приводит не только к материальным, но и к художественным потерям. Чем короче, тем лучше!—это старый закон литературы, журналистики, любого искусства. Но, разумеется, чем короче, тем труднее. Нужны лаконизм и яркая выразительность большого искусства для того, чтобы вложить большую мысль в короткий фильм. О том, что это вполне достижимо, говорят творческие успехи лучших наших кинодокументалистов.

Дорогу короткому документальному фильму!—таков был общий голос участников встречи.

В. ОСЬМИНИН: Сейчас в установлении метража будущих фильмов царит полный произвол. Под коротким метражом подразумевается и одна и пять частей. Сплошь да рядом фильмы оказываются неоправданно растянутыми.



Такие удачные картины, как «Бессмертная юность», «Первое Ленинградское», «Десятиклассники», «Студенты», «Грядущему навстречу» и многие другие, дают серьезный материал для размышления.

Неплохой фильм «Дорога в жизнь» значительно проигрывает из-за того, что, будучи задуман как двухчастевый, он в процессе работы оказался растянутым до четырех частей.

Отсутствие лаконизма обычно обнаруживает недостаток мастерства авторов сценария и режиссеров. Нельзя, конечно, вести кинорассказ скороговоркой, сводить его к примитивной схеме,—речь идет о строгом отборе жизненного материала и выразительных средств, об отказе от всего лишнего, о лаконизме подлинного искусства.

Творческий опыт последнего времени показывает, что наиболее интересными оказались именно фильмы в 1—2 частях. Лучшие из них полностью решают свою тему, четко сюжетно построены и более эмоциональны, чем иные фильмы-полотна. Зритель очень тепло встречает хорошо сделанный киноочерк, документальную киноновеллу.

Мы за малый метраж не только потому, что будут сэкономлены пленка и значительные средства и что будет сокращен производственный процесс (хотя и эти причины достаточно важны). Еще существеннее другая сторона вопроса. Расширение выпуска коротких картин позволяет охватить многообразные явления жизни с гораздо более высоким идейно-художественным результатом.

Как пример творчески удачного решения короткого фильма я хотел бы назвать картину «Бессмертная юность» (автор-оператор Павел Русанов). Автору предстояло рассказать о событиях семнадцатилетней давности. Единственный зрительный материал о героях фильма остался в виде фотографий. И все же Павлу Русанову удалось создать произведение огромной эмоциональной силы. Несмотря на кажущуюся статичность изобразительного материала, удивительно ярко и динамично изображены судьбы героев и их славные дела. Людиновские комсомольцы—участники партизанской борьбы против гитлеровских оккупантов—воспринимаются зрителем как живые. Во весь экран показаны их глаза, и как бы вместе с героями мы наблюдаем бесчинства оккупантов. Подлинные документы напоминают о подвиге юных патриотов. Несколько раз возникают на экране их портреты, сначала на фоне горящих домов (показанных двойной экспози-

цией), потом на стене в райкоме комсомола и в финале на фоне мирной стройки. Хороший текст Л. Браславского помогает восприятию изобразительного материала. Эта документальная киноновелла оставляет неизгладимое впечатление.

Удачные одночастевые публицистические фильмы были созданы Центральной студией к XXI съезду КПСС. Например, в фильме «Грядущему навстречу» найден творческий прием, позволивший интересно показать, как соревнование мартеновцев вызвало ответное движение доменщиков. Великолепные кадры у мартена и доменных печей сняты оператором Л. Панкиным. Это настоящая поэзия труда.

Прекрасные творческие находки есть и в коротком фильме «За большую энергию».

Между тем авторы фильма «Высокое звание» (режиссер Я. Бабушкин) потерпели явную неудачу. Одной из ее причин, на мой взгляд, было стремление растянуть фильм на лишние две-три части. Получилась обзорная картина, где все размещено по полочкам, на все вопросы даны ответы, но нет настоящего искусства. Многотемье сделало картину рыхлой и вялой.

В этом беда многих наших обзорных картин. О них можно было бы сказать словами поэта А. Твардовского:

И все похоже, все подобно
Тому, что есть иль может быть,
А в целом—вот как несъедобно,
Что в голос хочется завыть.

Этим я не призываю отказаться от обзорных фильмов и не собираюсь осуждать их вообще. Мы будем продолжать работать над ними, добиваясь более высокого их качества. Но, несомненно, значительно большее внимание, чем прежде, должно быть уделено картинам короткого метража.

Л. КРИСТИ: Нужно признать, что многие из нас не умеют кратко рассказывать с экрана. И некоторые картины длинны не потому, что они многословны, а из-за отсутствия чувства формы. Кто-то сказал у нас на студии: «Когда смонтируешь картину, посмотри ее и сократи на одну часть». Этот шутливый совет не лишен оснований.

Растянутость часто появляется из-за того, что мы неточно определяем назначение картины, стараемся ответить сразу на много вопросов. С другой стороны, мы недостаточно лаконично мыслим.

В. Старошас: Бесспорно, есть такие темы, которые по своему характеру требуют полнометражной картины. Но я убежден, что основной формой документального кино должна быть короткометражка. Длинные, искусственно растянутые картины утомляют зрителя. Увлечение большими картинами преграждает документальному кино путь на отечественные и зарубежные экраны. Короткий фильм не нуждается в специальных кинотеатрах—его можно так же, как и киножурнал, показать перед художественным фильмом на обычном сеансе.

Все эти соображения привели участников встречи к единодушному выводу, что одной из насущных творческих задач является расширение выпуска коротких документальных фильмов на важнейшие темы наших дней. И в первую очередь—фильмов о людях, строителях коммунистического общества.

ДОРОГОЙ НАШ ЧЕЛОВЕК

Да, любой фильм о нашей современности, о славных делах семилетки—это прежде всего фильм о человеке. Очень верно и точно говорил об этом Л. Кристи:

— В нашей кинопропаганде мы подчас действуем устаревшими методами. В годы первых пятилеток, а затем в годы восстановления после войны каждый новый дом, каждый новый завод, показанный на экране, сам по себе вызывал чувство



удовлетворения. Разумеется, и сейчас необходимо показывать масштабы стройки, рост новых городов, создание индустриальных гигантов, просторы колхозных полей. Однако этим нельзя ограничиваться.

Я много ездил по стране. Едешь и всюду видишь башенные краны. И никого уже нельзя удивить башенными кранами.

Если мы показываем стройку, то зрителя прежде всего интересуют новинки современной техники. Но в основном зрителя интересует то, что происходит в судьбах людей. Башенные краны почти все одинаковы, и дома мало отличаются один от другого. А каждая человеческая судьба своеобразна, и в ней больше всего отражается облик времени. Это и является главным материалом искусства.

Многие кинодокументалисты это поняли—они ищут новых путей в своем искусстве. Но часто мы еще снимаем по старинке. Вот это противоречие между старой привычкой оперировать статичным, «безлюдным» материалом и новым стремлением раскрыть явление через живых людей обнаруживается в интересном фильме Б. Небылицкого «Мы живем в Минске». Есть в этой картине кадры, которые производят сильное впечатление. Вот один из них: сидит старик, опершись на палку, и маленькая девочка-пионерка кладет свою ручонку на его натруженную руку. Это показано с такой теплотой, в этом есть такая вера в торжество жизни, что мне уже не хочется смотреть на показанные рядом пышные фонтаны с подсветкой.

Я не хочу сказать, что излишне снимать новые фонтаны или новые дома. Все дело в пропорциях.

В том же фильме есть чудесная новелла о старом переулке: мы видим, как люди интересно устроили свою жизнь, стали героями труда, учеными, инженерами. Рассказ об их жизни волнует и радует.

Некоторые новые документальные фильмы сделаны в виде рассказа от первого лица. Этот прием во многих случаях себя оправдывает. Достаточно вспомнить фильмы «Необыкновенные встречи», «В глубь ледяного континента», «Когда цветет сакура», «Студенты», «Дорога в жизнь» и ряд других. Я не согласен с теми, кто утверждает, что такой прием ведет к однообразию. Дело лишь за тем, чтобы рассказы тех «бывалых людей», которые комментируют действие фильма, были интересными, индивидуальными, подлинно разнообразными. Эту мысль подтверждает и фильм В. Беляева и Н. Садковича «Так мы живем». Сила его в рассказе старика—очевидца событий. Благодаря умело найденной «точке зрения» картина приобретает еще бóльшую содержательность и становится по-настоящему увлекательной.

Не подлежит сомнению, что главные творческие усилия кинодокументалистов должны быть устремлены к тому, чтобы создать на экране полноценный образ героя нашего времени.

Ряд участников встречи вносит предложение создать большую серию коротких документальных фильмов о лучших людях индустрии, сельского хозяйства, культуры—галерею кинообразов наших современников. Это должны быть яркие кинопортреты представителей старшего и молодого поколений рабочего класса, новых людей колхозного села, мастеров культуры и искусства.

— Мне кажется, что в планах документального кино,—добавляет режиссер С. ГУРОВ,—должны занять немалое место люди советской науки.

Как досадно, что русское дореволюционное кино с удивительным равно-



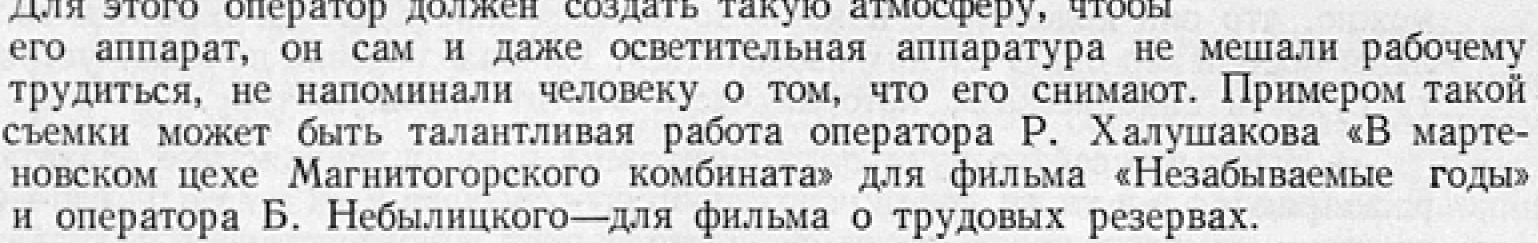
душием прошло мимо многих наших великих соотечественников! Корифей русской и мировой науки Д. Менделеев не был снят в России. Такая же участь постигла А. Попова. Не снимали до революции и И. Павлова.

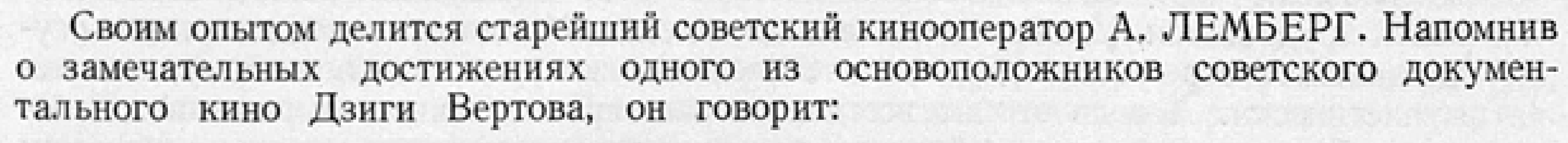
В наше время положение резко изменилось. Деятельность великих ученых запечатлена во многих кинодокументах. Но часто мы рассказываем о новых открытиях в науке, о наших ученых и изобретателях очень сухо, невыразительно. Обычно мы снимаем людей науки только в лабораториях за пробирками, у каких-то аппаратов или за письменными столами. Между тем какими драгоценными кинодокументами стали кадры, показывающие Павлова играющим в городки или Циолковского в его домашней обстановке! Мне думается, что журналисты экрана должны проявлять особую зоркость и внимательность к своим героям. Чем дальше, тем труднее будет ограничиваться пробирками и книжными полками при съемках людей науки. Сейчас, когда наука все теснее связывается с практикой, жизнью, особенно важно—и для современников и для потомков—создать подлинно многогранные образы выдающихся деятелей нашей культуры.

Много внимания уделили участники обсуждения вопросу о том, как снимать человека таким образом, чтобы его поведение на экране не выглядело неестественным, натянутым, фальшивым.

— Быть невидимым—это главное правило для оператора на съемках,—утверждает оператор В. МИКОША.—Быть всюду, быть рядом, но так, чтобы никто на тебя не обратил внимания! Это очень трудно, но оператор, который обладает таким качеством невидимки, всегда пожинает самый крупный успех. Всем известно, что большинство людей перед объективом кинокамеры теряет естественность, «деревенеет», как говорят операторы. Это бедствие для хроникеров! Опытные кинодокументалисты, помня это, прибегают к различным ухищрениям, особенно при съемках крупных планов людей. Иногда пользуются каким-нибудь отвлекающим моментом и в это время снимают ничего не подозревающего человека. Но такие съемки обычно не раскрывают всей полноты человеческих переживаний. Они могут быть удачными лишь случайно. Самыми трудными являются съемки крупных планов, в которых необходимо раскрыть всю глубину чувств человека, отразить его характер, показать зеркало человеческой души—глаза.

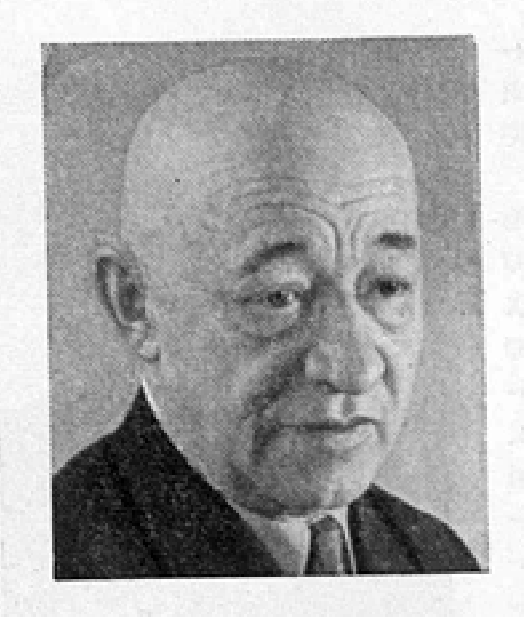


Особенно трудны съемки производственные, где оператору необходимо в условиях завода или стройки подглядеть живые черты характера человека, его чувства, нюансы настроения. Для этого оператор должен создать такую атмосферу, чтобы  его аппарат, он сам и даже осветительная аппаратура не мешали рабочему трудиться, не напоминали человеку о том, что его снимают. Примером такой съемки может быть талантливая работа оператора Р. Халушакова «В мартеновском цехе Магнитогорского комбината» для фильма «Незабываемые годы» и оператора Б. Небылицкого—для фильма о трудовых резервах.



Своим опытом делится старейший советский кинооператор А. ЛЕМБЕРГ. Напомнив о замечательных достижениях одного из основоположников советского документального кино Дзиги Вертова, он говорит:

— Прежде чем приступить к съемкам интересного человека, часто нужно не только с ним познакомиться, но и подружиться, близко узнать его характер, чтобы затем суметь зафиксировать наиболее яркие и важные его черты. Это не



протокольная съемка, она требует от оператора большого такта и мастерства.

В отдельных случаях оператор может стать «невидимкой». Но все же это не правило, а исключение. Я вспоминаю, как при отсталой технике почти сорок лет назад мне доводилось снимать отдельные сюжеты о людях. В то время мы не имели в своем распоряжении никакого транспорта. Тяжелый аппарат «Патэ» приходилось не раз укрывать в каком-либо дворе, пробивая в воротах щель для объектива. Или же приходилось снимать из окна полуподвала. Случалось просить товарищей закрыть тебя зонтиком, чтобы не быть замеченным «объектами съемки». Иногда мы дежурили часами в ожидании подходящего момента, чтобы зафиксировать нужного нам человека в непосредственной позе. Так были сняты, например, моменты торговли с рук у бывших Иверских ворот, где спекулянты продавали всякие тряпки и безделушки. Подобных примеров «скрытой съемки» в моей практике было много. Сегодня документалисты имеют возможность пользоваться длиннофокусной оптикой, портативной ручной камерой, использовать автотранспорт. Эти возможности позволяют «киноглазу» быть действительно зорким.

Но главное состоит не в преимуществах новой техники, а в том, что изменились объекты съемки. Новый человек—д р у г кинооператора, всегда готовый пойти ему навстречу, помочь в создании интересного документального сюжета.

— Правдивое изображение человека в документальном кино—дело не легкое,—развивает эти мысли режиссер Л. Д е р б ы ш е в а.—Для того чтобы человек поделился своими чувствами, надо завоевать его доверие, победить присущую многим стеснительность. И тогда интервью, которое я считаю одним из самых доходчивых элементов документального киноискусства, будет звучать совершенно иначе: зритель почувствует индивидуальность героя, поверит в его искренность. Но все это требует времени и творческих усилий. А мы в спешке часто идем по линии наименьшего сопротивления—снимаем то, что лежит на поверхности.

Крайне скупо мы пользуемся методом кинонаблюдения, который я считаю очень плодотворным. Я уверена, что если мы выберем интересный коллектив, семью или даже какого-то одного человека и в течение года понаблюдаем за ними, то получим интереснейший материал. Сопоставление «вчера» и «сегодня» даст больше, чем любой трескучий текст, сопровождающий иногда групповые и индивидуальные статичные кинопортреты. Думаю, что такой метод поможет нам интереснее и по-новому показать, например, замечательное движение бригад коммунистического труда. Если кинематографисты станут с в о и м и л ю д ь м и в этих бригадах, то исчезнет некоторая искусственность и натянутость обстановки съемок. Кинокамера сможет свободно проникать в жизнь бригады. Возможно, что она подсмотрит и какие-то человеческие слабости героев и то, как люди постепенно будут от них избавляться. Кинонаблюдение поможет устранить ту сухость кинорассказа, которая часто портит хорошую тему.

— Ясно, что сейчас пути показа человека в кинопублицистике значительно расширяются и в то же время усложняются,—замечает Р. Г р и г о р ь е в.—Одна из главных черт начавшегося семилетия—рост коммунистической сознательности трудящихся. У нас нет «маленьких людей». Мы должны показать, как осуществляется стремление рядового человека жить и работать по-новому, по-коммунистически. А ведь это не всегда находит яркое внешнее выражение. Работающий у станка юноша из бригады коммунистического труда может по внешним признакам совсем не отличаться от такого же молодого рабочего, не входящего в эту бригаду. Сложность новых задач именно в том и состоит, что, снимая жизнь,

мы должны проникнуть в психологию строителя коммунизма, передать ее различные оттенки, ее формирование, уметь «схватывать» такие детали, которые отражали бы чувства человека. Это требует глубины, длительности, серьезности кинонаблюдения, высокого мастерства, того, что я назвал бы «психологическим репортажем». Так мы снова приходим к старому и в то же время вечно новому вопросу о нашем мастерстве и—прежде всего—об искусстве кинорепортажа.

В ЧЕМ СИЛА КИНОРЕПОРТАЖА?

Основой любого документального фильма—за исключением видовых картин или исторических кинолент, построенных на фильмотечных материалах,—является кинорепортаж. И, естественно, участники беседы с особым волнением и страстностью говорили о путях совершенствования репортажной съемки.

В. Микоша: Кинорепортаж—передовая линия мастерства документального кино. Вершиной советского репортажа были кадры челюскинской эпопеи, обошедшие весь земной шар. Мир был поражен. Каждый воочию увидел героический подвиг советских людей. Миллионы зрителей замирали в ужасе, когда пароход «Челюскин» стремительно уходил под лед, волновались за судьбу заброшенных в ледяное безмолвие людей, которым грозила смертельная опасность, с замиранием сердца следили за их спасением. Оператор Аркадий Шафран совершил гражданский подвиг, оставив для истории эти кинодокументы о мужестве советских людей в борьбе с грозными силами природы. Великолепные образцы репортажной съемки создали наши героические операторы на фронтах Отечественной войны.

Совсем недавно молодой оператор показал высокий класс кинорепортажа. Картина Александра Кочеткова «Огни Мирного» потрясла зрителей и заставила сильнее биться сердце у каждого из нас, кинодокументалистов. Когда смотришь фильм, то невольно задаешь себе вопрос: как же работал оператор? Как он мог снимать там, где дует невероятной силы ветер и где свирепый мороз леденит дыхание? Ведь все это видно в кадрах фильма. Сколько же нужно было силы воли, выносливости, какое нужно было иметь чувство профессионального долга, чтобы снять подобные кадры! Мы должны поучиться не только безупречному мастерству А. Кочеткова, но и его мужеству и упорству в достижении цели.

И невольно думаешь: как недостаточно отображает документальное кино нашу прекрасную действительность, как ничтожно мало видит наш объектив! Кинодокументалист не имеет права быть простым «фиксатором» происходящего. Мы обязаны углубиться в гущу жизни и открывать зрителю все богатство души нашего прекрасного рядового человека. Ради этого стоит жить, творить, преодолевать любые трудности.

Вдохновляющим примером для кинодокументалистов являются такие произведения, построенные на репортажных съемках, как две киноповести Р. Кармена о нефтяниках Каспия.

Недавно на экранах нашей страны демонстрировался новый цветной фильм о Японии—«Когда цветет сакура». Его создали авторы-операторы А. Семин и А. Зенякин. Я считаю эту картину большой удачей советского кино. Авторам удалось короткими и выразительными монтажными фразами раскрыть суровую правду жизни большого народа, показать борьбу молодого поколения Японии за мир и национальную независимость. Мы увидели, какой силы может достигнуть в документальном фильме подлинный репортаж.

К сожалению, на протяжении ряда лет искусству кинорепортажа у нас уделялось мало внимания. Теперь, когда мы снова начинаем развивать репортажные съемки, это обещает большие творческие успехи документальному кино. Жизнь дает нам неисчерпаемый, увлекательнейший материал. Советскому мастеру кинорепортажа есть над чем потрудиться!



— Высказанные здесь соображения о кинорепортаже абсолютно верны,—говорит звукооператор И. ГУНГЕР.—Мне хочется лишь обратить внимание литераторов и кинематографистов на то, что мы совершенно недостаточно используем выразительность синхронно записанного звука.

А ведь не случайно лучшими документальными сюжетами, как правило, оказываются сюжеты, снятые синхронно. В них обычно заключена та правда жизни, которая покоряет зрителя.

Синхронные съемки документального киноматериала требуют особенно серьезной и глубокой подготовки. Любая фальшь или искусственность тут сразу дают себя знать и вызывают раздражение. Зато умело снятый кусок немедленно приковывает внимание и вызывает живой отклик у зрителей.

Фильм «Первое Ленинградское» может служить примером удачного использования синхронно записанной речи героев. Но это не единственный возможный путь использования звукового репортажа.

В панорамном фильме «Волшебное зеркало» есть большие эпизоды, рисующие картины борьбы человека с природой, где сложная звуковая композиция с потрясающей силой передает размах и напряжение борьбы. Таковы, например, эпизоды расчистки тайги в «Северной сказке» или строительства плотины в «Китайской сказке». История их создания такова. В течение всего периода съемок одновременно с накоплением изобразительного материала производилась запись звуковых материалов, а затем из фонограммы отбиралось лучшее, что входило в состав многоплановой звуковой композиции. Создание подобных композиций требует большой работы по записи и монтажу звука, но художественный эффект вполне окупает затраченные усилия.

— Значение синхронных съемок неоспоримо,—подчеркивает и оператор С. ШКОЛЬНИКОВ (Таллин).

В картине И. Копалина и И. Сеткиной «Этапы большого пути» много синхронных съемок, и это бесспорно украшает фильм. Но не все съемки равноценны. Большой удачей является рассказ директора завода о преимуществах, которые принесла народному хозяйству перестройка руководства промышленностью. Директор говорит легко, естественно, образно. А вот в эпизоде, касающемся организации бригады коммунистического труда, чувствуется какая-то натянутость, нарочитость. Куда выразительнее коротенький «безмолвный» эпизод, когда все члены бригады объединяются в общем рукопожатии. Я думаю, что мы не должны снимать синхронно, пока не убедимся, что люди, находящиеся перед кинокамерой, владеют даром речи, могут говорить естественно, выразительно, со своей индивидуальной интонацией.



Очень мешает нам при репортажных съемках громоздкость аппаратуры для синхронной записи звука. Она крайне осложняет репортаж, сковывает людей, делает их поведение напряженным. Более чем когда-либо нам необходима сейчас портативная синхронная съемочная камера.

О ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКАХ И СОВЕРШЕНСТВЕ ФОРМЫ

Важные вопросы художественной практики документального кино были затронуты в выступлении И. КОПАЛИНА:

— Нашу встречу я считаю очень своевременной,—сказал он.—Те задачи, которые во весь рост встали перед нашим искусством после XXI съезда КПСС,

обязывают нас серьезно разобраться в достоинствах и недостатках художественной практики документального кино. Здесь уже отмечали творческие успехи многих кинодокументалистов. Мне кажется полезным сосредоточить внимание на недостатках, на том, что еще нами не достигнуто.



Документальное кино обращается к значительным и интересным темам, но решаются они еще однообразно, бедно. Думается, что у нас форма часто не соответствует содержанию. Как правило, она гораздо беднее того богатого содержания, какое мы стремимся вложить в наши картины. А несовершенство формы, естественно, ведет к обеднению содержания.

Мы словно забыли о жанровом разнообразии и не используем и десятой доли тех творческих возможностей, которые заложены в природе документального кино.

О сценарии документального фильма было немало горячих споров...

Б. Агапов: Он должен давать толчок мысли режиссера и оператора.

И. Копалин: Да, бесспорно. Однако надо честно сказать, что в большинстве сценариев последнего года нет материала для работы мысли. Эти сценарии чаще всего дают лишь перечень объектов, как бы перебирают события, факты, явления без какого-либо творческого отношения к ним.

Надо прямо сказать, что Центральная студия документальных фильмов недостаточно активно работает с авторами. Ждут, пока автор принесет сценарий, положит на стол. А между тем надо привлекать новых авторов, работать с ними, помогать им, совместными усилиями добиваться совершенства сценарного материала.

Многие товарищи касались тут вопроса о качестве съемок. В большинстве случаев оно оставляет желать лучшего. Ведь не секрет, что можно сейчас просмотреть десятки тысяч метров представленных операторами материалов, и все окажется снятым «в лоб». Нет интересного ракурса, нет своеобразной точки зрения. Пропала динамика материала, потому что нет движения камеры, нет движения объекта в кадре и т. д. Иначе говоря, еще очень низок уровень профессионального мастерства. Мы не используем всех тех возможностей, какие предоставляет кинокамера.

Дело, однако, не только в съемках. У нас еще плохо обстоит дело с использованием всех компонентов кинопроизведения. Я имею в виду и звуковое решение и монтаж.

Думаю, что встреча, устроенная редакцией нашего журнала, должна послужить началом серьезного разговора о творческих поисках и профессиональном мастерстве в области документального кино, должна помочь нам добиться не только широты и значительности тематики будущих фильмов, но и совершенства их художественной формы.

На конкретных примерах из документальных картин последнего года участники встречи анализировали недостатки художественных решений, найденных сценаристами, режиссерами и операторами для ряда тем. Они указывали, в частности, на примитивность монтажа, недостатки дикторского текста и звукового оформления в новых фильмах.

— Мы должны обращаться не только к мыслям, но и к чувствам наших зрителей,—подчеркивает Л. Дербышева.—Многие документальные фильмы делаются слишком рационалистично. Такое яркое средство кинематографической выразительности, как монтаж, мы используем главным образом лишь как способ установления некоей логической связи между фрагментами фильма. Мы забываем об эмоциональном воздействии монтажа, о его ритмическом разнообразии.

В наших картинах используются песни и стихи, дикторский текст, музыка и шумы. Но в выборе этих компонентов мы недостаточно взыскательны и часто все эти выразительные средства используем одновременно. Между тем иногда нужно что-то выключить, приглушить, чему-то дать полное звучание. А как хорошо, если иногда кадр получит самодовлеющее значение и в зале возникает тишина! Очень назойливо и подчас чисто натуралистически мы пользуемся шумами: беспрерывно шумят у нас реки, моторы, самолеты. Это надоедает и утомляет. Точно так же утомляет однообразие дикторских интонаций. А там, где наступает скука, кончается искусство.

Поскольку речь зашла о скуке, надо признать, что мы совсем забыли о шутке, о юморе, которых так много в жизни и так мало на экране...

Будем же широко пользоваться всеми красками широкой палитры документального киноискусства! И тогда у нас появятся живой кинорепортаж, оперативный очерк, романтическая кинопоэма, историко-революционное полотно, кинофельетон, лирическая новелла... И пусть каждая из этих картин средствами своего жанра завоюет сердце зрителя, поведет его мысль, увлечет его чувства!

ПИСАТЕЛЬ И ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО

Большое место в беседе «за круглым столом» занял вопрос о роли писателя в создании публицистического кинопроизведения.



— Мне думается, что успех документального фильма невозможен без содружества режиссера с литератором или журналистом,—говорит кинодраматург М. ПАПАВА.—Речь идет о единстве замысла автора и режиссера, об их общей задумке. А сейчас писатель выступает нередко лишь в качестве некоего организатора довольно случайно собранного, эмпирически найденного материала, из которого он пытается создать единое целое.



Литератор И. ОСИПОВ также подчеркивает, что лучшие документальные фильмы рождались при творческом содружестве режиссера и писателя.

— Подобное содружество станет действенным только при условии, если оно будет длиться от возникновения первой мысли о фильме до завершения последней сцены в кабине, где происходит звукозапись,—указывает писатель А. ЗЛОБИН.—Лишь такой порядок совместной работы режиссера и писателя может привести к творческой удаче.

Есть и другая сторона дела. Писатели обычно приглашаются в киностудию для работы над уже запланированным фильмом. Но почему в отдельных случаях нельзя делать картины по творческим заявкам писателей, хорошо знающих жизнь? Я знаю, что в студию документальных фильмов поступают такие заявки.



— Отрадным событием в области документального кино являются успехи киноочерка,—говорит писатель С. НАГОРНЫЙ.—В последнее время с произведениями этого жанра удачно выступили многие республиканские студии (например, Рижская, Вильнюсская, Алма-Атинская), даже несколько опережая в этом смысле Централь-

ную студию, где очерк потеснен потоком событийных и обзорных картин. Значение очерка в искусстве документального кино слишком велико, чтобы можно было мириться с почти полным его исчезновением из планов главной нашей студии. Ведь как раз очерк, предполагающий и локальность материала, и длительность наблюдения, и поэтическое осмысление темы,—это самый «наблюдательный», если можно так выразиться, жанр документального кино.

Я думаю, что недооценка очерка—главная причина и той законной обиды писателя, которая прозвучала в выступлении А. Злобина. И не только его лично, но и других литераторов-очеркистов, обладающих серьезным знанием проблем промышленности, сельского хозяйства, культуры и имеющих свои интереснейшие замыслы. Если бы план студии строился с бо́льшим учетом творческих замыслов писателей, журналистов, профессиональных кинодраматургов, он несомненно был бы более разнообразным и содержательным.

Центральная студия привлекает к сотрудничеству десятки литераторов. Но, к сожалению, почти всегда литератора приглашают либо написать сценарий на уже запланированную тему (это случается реже), либо написать текст к отснятому уже материалу (так бывает чаще). И очень редко предлагают писателю принять участие в разработке студийного плана, предложить свою тему, рассказать, что интересного, нового увидел он в жизни.



Режиссер И. ПОСЕЛЬСКИЙ в своей речи отметил правильность упреков такого рода. Вместе с тем он подчеркнул, что не все писатели, приходящие в документальное кино, относятся с высоким чувством ответственности к своей творческой задаче:

— Нам не нужны сценарии, которые не раскрывают темы по-новому, а попросту перечисляют объекты, отлично известные каждому. Назрела необходимость серьезного обсуждения принципов драматургии документального фильма. Надо публиковать лучшие сценарии документальных фильмов, широко их обсуждать, сделать их объектом общественного внимания и доброжелательной, но требовательной критики.

ПРЕДЛОЖЕНИЕ, КОТОРОЕ СТОИТ ОБСУДИТЬ

Обсуждая пути развития публицистических и поэтических жанров документального кино, участники встречи выдвинули вопрос: не следует ли несколько перестроить работу Центральной студии документальных фильмов.

— До тех пор, пока одна студия будет заниматься и «событийной» хроникой и художественно-документальными картинами, творческие удачи будут приходить к нам реже,—утверждает А. Злобин.—По-моему, должно быть найдено четкое разграничение. Пусть одна организация занимается кинохроникой, пусть ее работники встречаются на вокзалах с делегациями, снимают различные совещания и так далее (это очень важная работа, которая сейчас поглощает почти все внимание студии). И вместе с тем должен существовать какой-то сектор в той же студии или же особая студия, чтобы вести работу над художественно-документальными фильмами.

— Да, уже давно назрела необходимость создать студию, где литераторы, журналисты, режиссеры, операторы совместно работали хотя бы над неболь-

шим количеством картин, требующих серьезных творческих раздумий, упорных иногда длительных поисков новых художественных средств,—присоединяется к этой мысли И. Осипов.

— Наступило время, когда одно гнездо не может вместить двух выросших птенцов: им тесно, и интересы у них разные,—заявляет А. Лемберг.—Я имею в виду, с одной стороны, работников кинопериодики, а с другой—режиссеров и операторов художественно-документальной кинематографии. Создание специализированных студий было бы большим сдвигом в документальном кино и сыграло бы важную роль в культурной жизни страны.

Н. САДКОВИЧ напомнил, что, решая задачу организационного укрепления документальной кинематографии, нельзя думать только о Центральной студии.

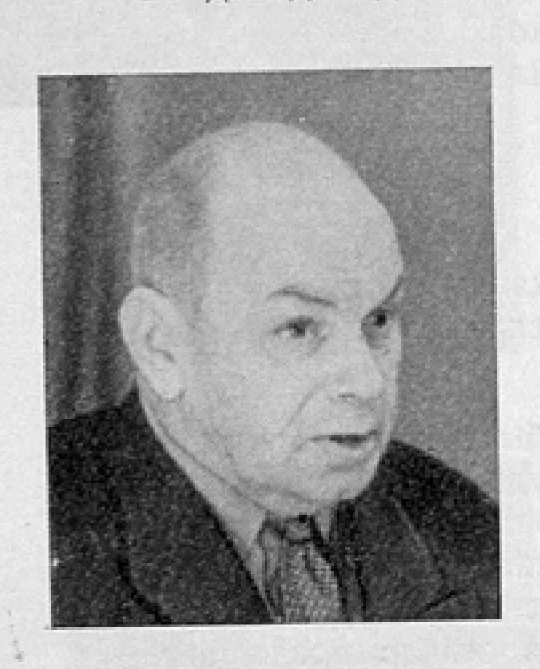
— Необходимо объединить усилия всех кинопублицистов Советского Союза. В каждой республике имеются свои документальные киностудии. Есть они и во многих областях Российской Федерации.

Голос с места: Есть огромный отряд кинолюбителей.

Н. Садкович: Да, это наш важнейший резерв. Двадцать три профессиональные студии и сотни любительских коллективов! Все они могут и должны участвовать в развитии советской кинопублицистики.

ОРУЖИЕ, РЖАВЕЮЩЕЕ НА СКЛАДАХ

И еще один назревший вопрос был в острой форме поднят в ходе нашей встречи. Этот вопрос не нов: к сожалению, печать и кинообщественность вынуждены многократно к нему возвращаться. Речь идет о том, что документальным фильмам фактически почти наглухо закрыт доступ на экраны, что такие фильмы по-прежнему не доходят до миллионов зрителей, которым они адресованы.



— В наших руках находится идеологическое оружие огромной силы, а мы им мало и плохо пользуемся,—говорит Б. АГАПОВ.—Для документальных фильмов мы отводим лишь несколько мелких кинотеатров в Москве и других крупных городах. Мне кажется, это грубая ошибка, которую непременно надо исправить.

Действительно, кардинальное решение вопроса о системе показа документальных фильмов не терпит отлагательства. Два года назад редакция нашего журнала проводила первую встречу «за круглым столом» с работниками документального кино. Тогда так же взволнованно и страстно участники встречи осуждали недопустимое положение с прокатом документальных картин. По материалам этой встречи Министерство культуры СССР дало специальное указание прокатным организациям о решительном улучшении системы показа документальных фильмов. Кое-что в этом направлении сделано, но в целом положение остается неблагополучным. Мы ждем ответа от Управления кинофикации и кинопроката: какие конкретные меры оно намерено принять, чтобы в годы семилетки такое мощное средство коммунистического воспитания масс, как документальное кино, могло быть использовано на полную мощность?

Борис Агапов

Новый человек на экране

Необыкновенно зрелище цейтраферного фильма. Растение выглядывает из почвы, приподымается, развертывает листья, как будто раскрывает маленькие объятия для солнечного света, вытягивается, развевает вокруг себя паруса листвы, наполняет бутон, и он развертывается, освещая своим пламенем все, что происходит: изгибаются в танце любви голенастые тычинки, полные пыльцы... И цветок подставляет себя солнцу—охорашивается перед востоком, сияет силой перед югом и никнет в истоме перед западом... Движения жадные, телесные, животные, хотя и напоминающие своей суматошностью движения инфузорий в поле микроскопа, но вместе с тем осмысленные, имеющие план, задачу, ритм...

Жаль, что у Гёте не было возможности наблюдать это, когда он размышлял над жизнью растения! Впрочем, я видел целый взвод молодых людей, которые так счастливо прочно были привязаны к житейской реальности, что дружно хохотали при этом зрелище, как если бы смотрели в расширительное зеркало: они видели на экране только взбесившуюся траву! Ну что ж, так видеть мир и веселее и удобнее!

Режиссеры рассказывали мне о том, как можно было бы снять жизнь колхоза, в течение, например, двух-трех лет, фиксируя важнейшие события, в том числе и всяческие споры и собрания, на которых решалась судьба артели... Но почему-то никак не удавалось сделать что-либо подобное.

В чем обаяние этого сжатия времени?

Я думаю, в том же, в чем прелесть преодоления пространства.

Эти два основания реальности являются, пожалуй, самыми главными препятствиями для познавательной деятельности человека. С некоторой парадоксальностью можно было бы изобразить всю историю техники в виде борьбы человека со временем и пространством. Это не было бы научно, но как художественный прием сгодилось бы!

Кинематограф с необыкновенной свободой, невозможной ни для какого другого вида информации, распоряжается пространством. Он в состоянии показать нам предмет так всеобъемлюще и так целенаправленно, что мы получаем его полный образ с неслыханной быстротой.

Еще в большей степени кинематограф—властелин времени. Он смеется над неукоснительностью секунд и минут. Он может секунду растянуть на год и может десятилетие втиснуть в минуту.

Вот почему кинонаблюдение всегда было мечтой документальных режиссеров.

Вдвинуть большой промежуток времени в краткий срок и сразу увидеть, как растет растение, как растет колхоз, как строится город и, в особенности, как вырастает человек...

●

Арша Ованесова известна как режиссер, сделавший много отличных документальных фильмов о детях. Более двухсот номеров киножурнала «Пионерия» выпустила кинохроника под ее руководством, ряд фильмов, посвященных школьникам, молодежи, фильм о молодежном фестивале в 1949 году...

Недавно мы смотрели новую работу этого режиссера и операторов В. Микоши, О. Рейзман, А. Кричевского—«Необыкновенные встречи».

Фильм начинается с того, что киностудия принимается за розыски тех, кого снимали когда-то еще детьми, лет десять-двадцать тому назад. Эти розыски проходят через весь фильм как связующий прием, хотя

в некоторых случаях автору фильма удается найти способы связи гораздо более действенные, а главное, экономные (например, переход от эпизода с Игорем Михайловым к Ольге Пархоменко), а иногда оказывается возможным переходить от эпизода к эпизоду и без всякой видимой связи, что, как думается автору этих строк, совершенно законно для документального фильма.

В фильме участвуют тринадцать главных героев, каждому из которых посвящен эпизод. Мы видим кадры с детьми, снятые давно, иногда еще до войны, и потом — перед нами взрослый человек сегодня.

Мы знакомимся с Витей Петровым, тринадцатилетним пареньком, который во время войны встал работать к тому самому станку, возле которого погиб от бомбы его отец. Вот школьник Витя Петров получает медаль за оборону Ленинграда. Вот слесарь Виктор Алексеевич Петров, изобретатель и экспериментатор, работает на заводе в Омске, куда он переехал... Вот он в кругу своей семьи—читает с дочкой «Конька-Горбунка».

Медаль за оборону Сталинграда получает мальчуган Игорь Михайлов, он еще только первоклассник, а уже герой. В маскировочном халате под огнем притаскивал Игорь воду и еду отцу и его товарищам—защитникам Сталинграда. Мы видим Игоря несколько позже, за школьной партой. Потом мы встречаемся с ним уже в институте, где он учится строить корабли...

Вот еще одна встреча: на экране—Мамлакат Нахангова, снятая в середине тридцатых годов, когда она прославилась замечательной работой по сбору хлопка; теперь, спустя почти четверть века, Мамлакат—преподавательница английского языка, мы присутствуем на уроке, который она проводит в школе у себя на родине.

Мы встречаемся и с Джимом Паттерсоном, тем самым, который «играл» в фильме «Цирк» Г. Александрова, будучи еще младенцем. Теперь это стройный высокий моряк.

Линочке Орловой одиннадцать лет. Она работает в госпитале на Карельском фронте. Девчурка кормит с ложечки раненого бойца. Пишет письмо под его диктовку. Бежит опустить письмо в ящик. Вот Линочка получает медаль за свою работу во время войны... Всего тридцать метров. Скупой хроникальный материал.

И тут же мы видим взрослую Лину Михайловну Орлову, инженера, научного работника, изучающего проблему физических методов исследования металлов.

Как и ряд других героев фильма, Орлова снята с большой правдивостью. В ней та ясная простота, которая характеризует многих советских людей нашего времени. Ничего внешне эффектного—скромное платье, свободное от всякого грима лицо, на котором светло отражаются движения души... И вокруг Орловой нет ничего бьющего по воображению—улицы большого города, цех завода, лаборатория,—таких тысячи в нашей стране. Но мы-то знаем, каких трудов стоило все это, каких лишений. Именно такие люди, как Орлова, и отстаивали Родину от врагов и созидали города и заводы без громких слов, не ради наград.

Очень немногое из жизни Орловой показывает нам фильм, однако в документальном кино есть особая сила: оно сразу мобилизует нашу память и нашу мысль, и в скупых кадрах мы видим зачастую больше, чем в обильной сцене игровой картины. Когда лицо молодой женщины, сосредоточенное и спокойное, склоняется над прибором или тетрадью с записями, мы вдруг ощущаем, что аппарат уловил то движение, которое повторялось тысячи раз человеком, всю жизнь посвятившим работе, и власть подлинности этого жеста нас покоряет, хотя ничего удивительного мы не видим. И хотим мы этого или не хотим, человек на экране становится образом нашего времени, обобщением наших людей, хотя и остается подлинным, ныне живущим, паспортно определенным гражданином. И, глядя на экран, мы говорим себе:

— Какие хорошие у нас люди!

Это успех режиссера.

Успех, который дается не легко.

Навряд ли кто-нибудь, кто не имеет отношения к документальной кинематографии, может представить себе, какой гигантский труд и какая изобретательность требуются, чтобы добиться естественного поведения человека перед киноаппаратом.

— Однажды я даже пустила собачку в кадр, чтобы «растормозить» людей, — признается Ованесова.—Только так мне удалось отвлечь их от аппарата.

Она рассказывает мне о технологии своей работы. Вот моя запись этих высказываний:

— Я должна быть активным участником того, что они делают.

— Я не хотела показать, что я взрослее их. Я бегала с ними на лыжах, они кричали мне: Арша!

— Иногда надо было скрывать, что я — из кино, и только в момент съемки это выяснялось.

— Часто они не знают, чего я от них хочу. Это мое дело, какой кадр я выберу для фильма.

— Я заражаюсь сама общим делом или общим весельем. Меня нельзя отличить от всех.

— Иногда я появляюсь с аппаратом как снег на голову. Мои герои не подготовлены, и получается более естественно.

Из этих признаний было ясно, что главная трудность, которую стремится преодолеть режиссер,—это добиться полной естественности человека перед объективом.

Мальчик Юра Худяков встает и читает стихотворение.

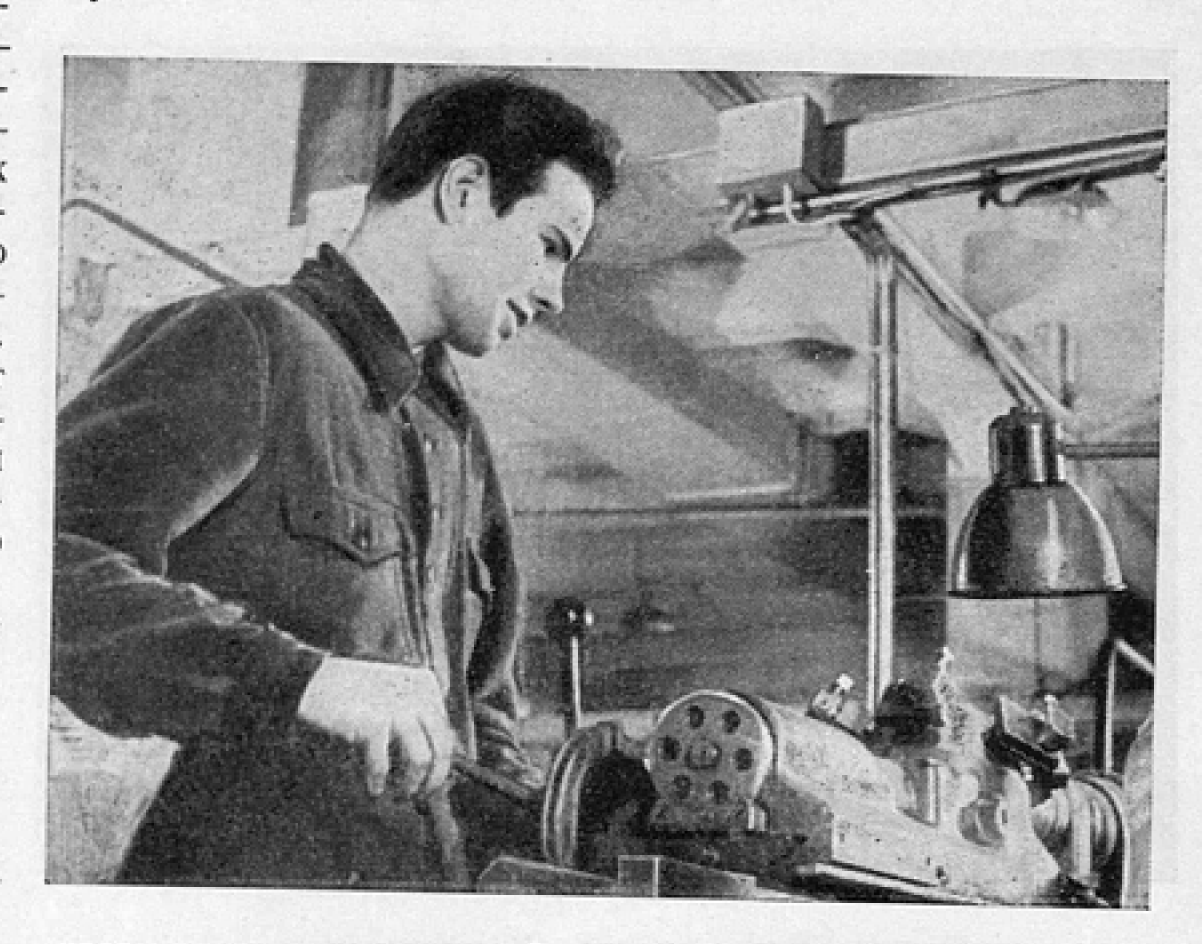
Он еще даже не Юра, он—Юринька, так его называет сама Анна Ивановна, учительница. Смешно топорщатся на нем складки форменной куртки: эта материя жестковата для таких малышей. Голова его кажется по-младенчески большой по отношению ко всей фигуре. Он встает и читает наизусть «Дети, в школу собирайтесь». Мы слышим его голос, в котором нет никакого страха, никакой стеснительности, а есть восторг. Ему нравится читать. Он счастлив произносить ладные строчки, счастлив, что именно его вызвали, когда в классе кино, и горят яркие лампы, и тишина, и все слушают его. Он глядит на Анну Ивановну такими громадными и такими сияющими глазами, что кажется, вся радость начинающейся жизни льется из них. Ветерок вздоха проносится по залу.

— Смотрит солнышко в окно,—

звенит Юринька, и моя соседка по ряду подносит платок к глазам.



«НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ВСТРЕЧИ». Первоклассник Юра Худяков



«НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ВСТРЕЧИ». За школьными стенами Юру ждет цех завода

Всего двадцать метров детства! Но как сразу становится необходимым узнать, что же дальше? Какие изменения произошли во времени с этим головастым мальчуганом?

И вот мы—в десятом классе, где учится Худяков. Аппарат медленно движется мимо парт. Где же наш герой? Может быть, этот? Неужели так изменился? Или, пожалуй, вот этот? Вот что значит возраст! И вдруг в кадре—он, Юра. Конечно, возраст значит много, но все-таки человек значит больше. Пусть он возмужал, пусть стали немного более жесткими губы и менее округлым лицо... И все же это он. Каким стал он сейчас?

Урок продолжается, и учительница задает Юре вопрос.

Она спрашивает Юру:

— В каких произведениях Некрасова показана жизнь народа до реформы 1861 года и после реформы 1861 года?

И Юра встает, и Юра отвечает—скучным, безразличным голосом на этот скучный каталожный вопрос. Нет, не горят Юрины глаза, не звенит его голос, хотя ведь он еще мальчик



«НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ВСТРЕЧИ». Юная скрипачка Оля Пархоменко в 1941 году



«НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ВСТРЕЧИ». У скрипачки Пархоменко сын—тоже скрипач

и непосредственность чувств ему не может быть чужда.

Так мы и не узнаем, каким стал Юра Худяков.

Почему так случилось?

Потому что вопрос был выбран неверно.

А вопрос выбран неверно потому, что Юра Худяков—десятиклассник не был изучен достаточно глубоко, чтобы режиссер мог наметить такой вопрос, от которого душа Юры встрепенулась бы и проявилась и мы увидели бы ее опять в той ясности, какая так взволновала нас несколько мгновений назад. Этот отрицательный пример из хорошей картины я привел для того, чтобы с особенной силой подчеркнуть, что даже в отличных своих работах и даже наши лучшие кинодокументалисты иногда соскальзывают в хронику, в информационность, где важно прежде всего зафиксировать факт и не хватает времени и внимания для того, чтобы этот факт изучить и художественно раскрыть его сущность, его смысл.

Значит, для того чтобы на документальном экране возникло не информационное изображение человека, а образ человека, надо его познать и найти способ это познанное проявить. Это трудно, это еще более трудно, чем заставить актера сыграть задуманный режиссером образ.

Две стадии проходит образ в документальном кино.

Познание конкретного человека, который может стать типичным выражением какой-то группы людей, и создание или поиски таких условий, в которых этот человек будет вести себя в собственном своем образе наиболее естественно и правдиво.

По-разному решают эту задачу разные мастера.

Я помню, как Дзига Вертов рассказывал мне о своих проектах создания специального ателье, в котором можно было бы снимать людей так, что они и не подозревали бы об этом. Аппаратура скрыта. Она совершенно бесшумна. Свет подготовлен заранее.

Интимная обстановка располагает к беседе... Нажатие тайной кнопки—и моторы запущены, съемка началась.

Вертов, как и многие большие художники его поколения, остро ощущал внедрение науки в жизнь общества, перестройку человеческого сознания в сторону научности. Эксперимент, исследование, формула стали предметом их любви, как когда-то неясность была причиной восторгов поэтов.

В первые годы своей кипучей деятельности Вертов был увлечен киноаппаратом, как небывалым средством познания мира. «Киноглаз понимается, как то, чего не видит глаз,

как микроскоп и телескоп времени, как управление съемочными аппаратами на расстоянии (как телеглаз), как рентгеноглаз, как «жизнь врасплох» и так далее»,—писал он о своем кредо того периода работы. Он говорил прямо о роли киноаппарата в деле исследования жизненного мира (публикация в журнале «Искусство кино», 1957, № 4). Он видел себя как бы натуралистом, в руках которого оказался прибор, волшебно раскрывающий не только внешние движения людей, но даже их мысли, отражающиеся на лице и в деталях жестикуляции. Известен, например, его опасный прыжок с высоты для того, чтобы при помощи рапидной съемки лица в этот момент определить те мысли и ощущения, которые переживает человек в ответственную минуту. Вместе с тем известно также, что именно он был зачинателем кинопублицистики в Советском Союзе, так что наряду с лабораторией и экспериментом он вел неутомимо свою работу боевого советского киножурналиста.

В съемках людей он достигал замечательного совершенства. Рассказ бетонщицы с Днепростроя стал уже классикой документального кинопортрета.

В задачу моей статьи не входит исследование о том, как шло развитие идей Вертова в сторону «документально-поэтического фильма» (его термин) и в чем состояли особенности таких его работ, как «Три песни о Ленине». Здесь мне хотелось бы подчеркнуть только одну черту его творческой системы, черту, которая была особенно характерна именно в начале его режиссерской биографии.

Он работал как художник-исследователь. Достигая зачастую очень тесного контакта со снимаемыми людьми, он был вместе с тем всегда как бы внеположен тому, что он снимал. Он был анализатор жизни, когда стоял возле аппарата, и властный диктатор материала, когда работал за монтажным столом. Сосредоточенная своевольность, которая была характерна для выражения его лица, отражалась и в его творчестве. На первый взгляд в этом есть нечто парадоксальное: подобное качество было бы законным в режиссере театра или игрового кинематографа, где он по природе своей должен добиваться воплощения именно своего замысла и диктовать свою волю сцене и кадру. А режиссер-документалист?

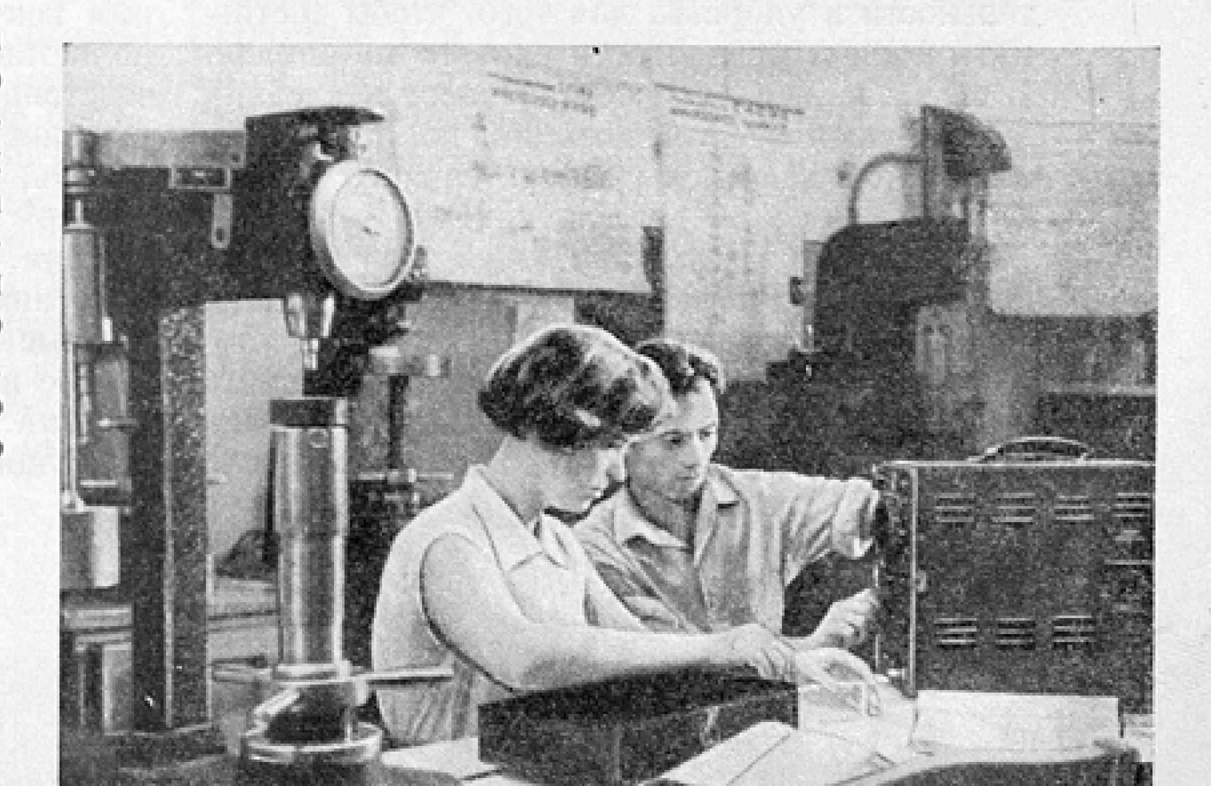
Однако и тут это возможно и даже необходимо.

Сейчас важно, что в работе и в эстетике Вертова первого периода линия раздела субъекта съемки—режиссера и объекта съемки—современника была очень резко выражена. В пределах своей площадки исследователя жизни Вертов проявлял чудеса изобрета-

«НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ВСТРЕЧИ». За работу в госпитале одиннадцатилетняя Лина Орлова была награждена медалью



«НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ВСТРЕЧИ». Сейчас инженер Орлова занимается физическими методами исследования металла





«НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ВСТРЕЧИ». Аля Пахмутова в классе композитора В. Шебалина



«НЕОБЫКНОВЕННЫЕ ВСТРЕЧИ». Композитор Александра Николаевна Пахмутова

тельности и упорства для того, чтобы достигнуть полной правдивости снятого материала. В своих записях и проектах работ последних лет он ушел от этой позиции, но, к сожалению, многие замыслы замечательного режиссера не получили воплощения.

В журнале «Искусство кино» был опубликован перевод статьи американского режиссера Марка Суфрина о том, как он и его товарищи снимали людей Бауэри, того места в Нью-Йорке, где живут нью-йоркские «неприкасаемые», так называемые «низы» общества—бездомные, больные, проститутки, безработные... «В течение ряда месяцев мы наблюдали жизнь Бауэри... Мы сами становились частью этого болота... Нам приходилось притворяться, разыгрывать пьяных, стаканами поглощать скверное пиво и виски... Только постепенно, когда нас признали обитатели района, дело пошло немного лучше...».

Как известно, эта картина была отмечена первой премией на Венецианском кинофестивале 1956 года. Усилия документалистов увенчались успехом. Они создали фильм, смело раскрывавший язвы капиталистического общества. Это был фильм, сделанный независимыми киноработниками вопреки воле и интересам голливудских монополий. Это была критика капитализма.

Метод, который применили Марк Суфрин и его товарищи, отличается от методов Вертова. Они приучили к себе население Бауэри, они как бы слились с ним—не по существу, а внешне. Режиссер и операторы старались наиболее правдиво сыграть забулдыг в жизни, для того чтобы настоящие забулдыги наиболее правдиво были изображены на экране. Они не маскировали свой аппарат, но они все-таки обманывали своих героев. «Вначале,—пишет Суфрин,—меня мучило сознание вины перед людьми, которых я использовал для своих целей...». Цель была хорошей, и Суфрин напрасно казнился, но граница между объектом съемки и документалистом все-таки была сохранена, хотя ее и переходили непрестанно художники, притворяющиеся пьяницами. Это была контрабанда во имя искусства. Это была экспедиция натуралистов-социологов в джунгли человеческих бедствий.

У нас подобные способы не к кому применять. Они не подходят нам по самому характеру нашего общества и отношений между людьми. У нас близость снимаемого и того, кто снимает, должна принять иные формы, чуждые мистификации.

Еще в 1946 году был сделан фильм, посвященный памяти фронтового кинооператора В. Сущинского (режиссер—М. Славинская).

Сущинский погиб под Бреславлем в последние месяцы войны. Он был смертельно ранен в момент, когда снимал атаку наших частей. Последние кадры его «аймо» навсегда слились с последними ударами его сердца. Фильм, в который вошли материалы, снятые Сущинским, потрясает не только тем, что мы видим путь оператора-героя, но и тем, что это предельно правдивое произведение кинематографа.

...Несколько бойцов сидят в окопе и разговаривают. Вот один закурил, другой свернул цигарку и потянулся к соседу за огоньком... Ничего особенного. Однако вы смотрите этот и другие кадры Сущинского, впиваясь глазами в экран. Волнение охватывает вас: вот она, великая и героическая страда войны, вот они, наши люди, с виду совсем обыкновенные, издали даже от почвы неотличимые, и вместе с тем—без всяких прикрас—как они прекрасны!

Почему так впечатляют эти кадры? Потому что в них полная правдивость. Мы видим людей такими, какими они были в действительности,—без всякого «кино», без всякой позы и скованности.

Как удавалось оператору так их снять? Применил ли он телеобъектив? Подкрался ли он и снял их врасплох? Или из-за угла?

Наоборот! Все видели, что он их снимает. Все хорошо знали, кто он такой. И вместе с тем все держали себя перед объективом, как бы не видя его и не зная о нем.

Это происходило потому, что Владимир Сущинский стал как бы одним из бойцов этой части. Он делил с бойцами все их тяготы и подвергал себя опасности не меньшей, чем они, а зачастую даже большей в силу особенностей своей работы. У всех была уверенность, что он вместе со всеми делает важное дело, нужное для общей цели, то есть для победы, никто не видел в этом ничего особенного, исключительного, торжественного, официального... И вот получились кадры удивительной правдивости, сохранившие нам на многие годы великий подвиг народа на войне.

Мне кажется, в этом есть высшая по сравнению со всеми иными ступень развития документального кино, особенно свойственная именно нашему обществу. Я думаю, что съемки врасплох, съемки с подглядом и т. д. в тех или иных случаях могут быть применимы, однако не здесь главный путь.

Как это ни странно на первый взгляд, однако технология съемок живых людей, оказывается, связана с общественным укладом, в условиях которого эти люди живут. В нашей стране документальное кино принадлежит обществу. Каждый знает, что кино не может его обидеть, не может использовать заснятый материал ему во вред или в осмеяние, больше того: что съемка документального фильма—нужное обществу дело и работники документального кино—его товарищи по общей работе. С такой же охотой и так же непосредственно, как миллионы людей принимают участие в советской печати, они будут принимать участие и в документальном кино.

Успех съемки человека в документальном кино в наших условиях хотя и зависит от технологии, но имеет политический, общественный фундамент. И документалисты должны уметь именно на этом фундаменте доверия, симпатии и понимания народом важности кино строить свои расчеты и добиваться художественного совершенства.

Кинодокументалист нашего времени не внеположен объекту съемок. Он не натуралист, изобретающий способы наилучшего показа биологических или общественных обстоятельств. Он общественный деятель, орудие которого—не речь, обращенная к массам, не статья в газете, а кинокадр.

Совсем недавно вышла небольшая документальная картина «Первое Ленинградское» об одном техническом училище (режиссер—Н. Соловьева, автор сценария — С. Нагорный).

По старой традиции разъяснять то, что всем давно ясно, картина начинается стандартными «кадрами индустрии»—льется сталь, кладут кирпичи, встает солнце над заводскими зданиями, идут рабочие на работу. Все это надо для того, чтобы сообщить зрителям животрепещущую новость, а именно, что в технических училищах люди учатся технике. Тридцать метров истрачено напрасно из опасения, что в зале сидят малограмотные или глуповатые люди. Но потом вдруг на экране появляется крупно паренек лет восемнадцати, а то и меньше, с лукавым, веснущатым и чрезвычайно симпатичным лицом и совершенно просто, как у себя дома, говорит о том, что их пятьсот человек и они учатся в Первом Ленинградском техническом училище и что все они пришли сюда разными путями.

Валю Жунко сменяет Витя Афанасьев. «Я хочу стать инженером,—говорит он с де-

ловым видом и с полной уверенностью в том, что его судьба живо интересует зрителей,— но я решил сначала поработать на производстве, а потом поступить в институт».

«А я в прошлом году окончил среднюю школу,—продолжает Валя Жунко,—получил аттестат зрелости и решил пойти работать на завод... И я пришел на Металлический имени Сталина».

Тут вы уже не можете оторваться от экрана. Несколько секунд этого первого знакомства с героями обещают вам что-то очень интересное, потому что вы услышали и увидели очень своих и очень хороших ребят и вам по-отцовски или по-товарищески хочется узнать, как им живется.

Чувство полной подлинности того, что вы видите, не покидает вас до конца картины. Очень быстро вы осваиваетесь с героями. Они живут за плоскостью экрана своей напряженной и чистой жизнью, как будто и не замечая, что кто-то внимательно следит за каждым их движением, только изредка кто-нибудь глянет в аппарат, улыбнется оператору или скажет несколько слов о себе и своих товарищах.

Кто эти люди?

Это новые люди на планете Земля. Это рабочие, то есть члены рабочего класса, творящего все материальные ценности мира; но это особые рабочие. В фильме говорится, например, так:

— По правде сказать, черчение никогда не было моим любимым предметом... Вот Володя Пинчук, будущий электрик, аккуратный, неторопливый... Со стороны казалось, что в свои отличные чертежи он не вкладывает особого труда... Или Жора Маслов... Точность линий давалась ему сама собой.

Да, это культурные люди, которые привыкли работать не только у станка, но и у лабораторного стола или у чертежной доски, а уж книга—с детских лет их постоянный спутник. Некоторые из них выросли в семьях инженеров, мастеров, и мамы сначала не раз вздыхали тайком, думая о том, что сын пошел на завод рабочим. Но оказалось, что и завод уже не тот, что был когда-то, и люди на заводе другие.

Светлая юность этих людей отнюдь не безоблачна. Превосходна сцена, когда один из них ломает фрезу, слишком понадеявшись на свое умение. Очень хорошо понимаем мы Жору Маслова, пришедшего на стажировку в тот самый цех, где работает слесарем его отец: страшновато сделать тут какой-нибудь промах, ведь дело идет о чести отца и чести школы... А экзамены? Как волнуются ребята, как сдерживают волнение экзаменаторы, и какая мальчишеская радость охватывает выпускника, когда он возвращается от доски, где отвечал на «отлично»! Аппарат поймал эту улыбку и то, как незаметно и озорно подмигнул он товарищам: знай наших!

Фильм кончается тем, что юноши и девушки, с которыми зритель сдружился на протяжении двух частей, выходят в большую жизнь. Директор училища едва успевает отмечать все требования, которые поступают от предприятий Ленинграда, где нужны квалифицированные рабочие. И молодежь охвачена высоким чувством: «Мы нужны нашему городу, нужны нашей стране!» На экране— снова Валя Жунко. Он обращается к зрителям с той же простотой, с какой только что говорил со своими товарищами, и произносит финальную фразу:

— Для вас это конец фильма, для нас— начало пути.

И невольно хочется крикнуть ему в ответ туда, в Ленинград:

— Добрый путь, Валентин!

●

Как же произошло, что так удалась эта маленькая картина?

Вот запись беседы с режиссером Ниной Соловьевой.

— Картина эта числилась в плане как заказная. Целью ее было информировать о постановке обучения в технических училищах СССР. Первый вариант сценария был подчинен единому драматургическому приему (ох, уж эти «единые приемы»!—*Б. А.*), а именно... шестерне. Фильм должен был показать училище через шестерню, которая постепенно создается учениками и проходит через все стадии производства.

Когда мы приехали в Ленинград и стали присматриваться к жизни училища, мы увидели, что в этой жизни есть многое, что не «вдвигается» в шестерню. И прежде всего это были люди — ребята и девушки, которые там учились. Это были вполне культурные люди, умные, образованные, хорошо воспитанные. Тогда мы придумали другой, тоже единый драматургический прием: пусть каждый из наших героев рассказывает о себе. Но и тут ничего не получилось, потому что и в эту форму нельзя было втиснуть целый ряд жизненных наблюдений. И мы решили сделать бесхитростный рассказ о людях школы.

Мы очень долго наблюдали жизнь школы. Мы знали каждого из тех, кого решили снимать, вплоть до его домашних дел. Подолгу приглядывались к нашим героям. Я, например, заметила, что Дима Д. особенно напряженно внимателен и движения его особенно волевые, когда он делает болт. Однажды

я прямо со скандалом отняла у него другую деталь и заставила делать болт — для съемки.

Был и такой, например, случай. Нам необходимо было показать, как парень впервые становится к станку. Но мы начали съемки незадолго до выпуска...

— Простите, Нина Васильевна, значит, длительного кинонаблюдения вам не удалось провести?

— Какое там! У нас был такой жесткий срок. Если бы нам дали хотя бы немножко еще времени, вероятно, картина получилась бы значительно более интересной. ...Так вот все наши герои уже отлично освоили станки, а предложить им, чтобы они «сыграли» неопытных, мы, конечно, не могли: из этого ничего не вышло бы. Тогда ребята сами нам посоветовали: немного разладить станок. Парень подошел, начал работать, а станок не слушается. Он, конечно, страшно смутился, выразил на лице и страх и недоумение... словом, все то, что может переживать человек, для которого работа на станке — дело незнакомое.

Однако подобных случаев было мало. Конечно, работать приходилось очень напряженно, но вместе с тем поразительно легко. Это происходило потому, что ребята сами нам помогали. Они даже предлагали те или иные режиссерские решения, не говоря уж о том, что наталкивали нас на новые темы. В общем работали вместе — мы и наши герои. Может быть, поэтому нам и удалось что-то сделать.

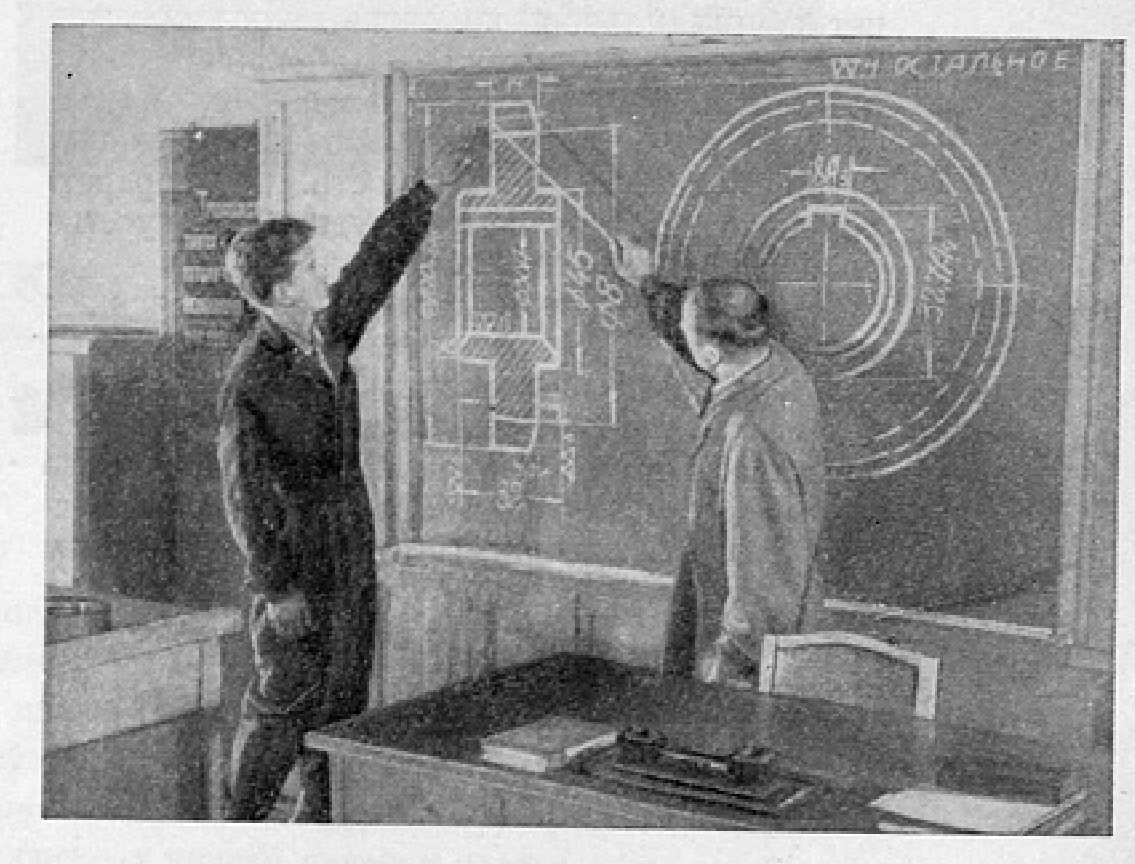
...Нина Васильевна рассказывает мне еще много интересного, и я вижу, что она знает о людях, которых снимала, гораздо больше того, что рассказано в фильме. Она приводит замечательные детали их жизни, интереснейшие черты их характеров, но... не было времени для съемки! Не знаю, почему не было времени именно в этом случае, но знаю очень хорошо, что, как правило, никогда не хватает времени режиссеру-документалисту, который хочет и знает, как добиться наивысшего качества своей работы.

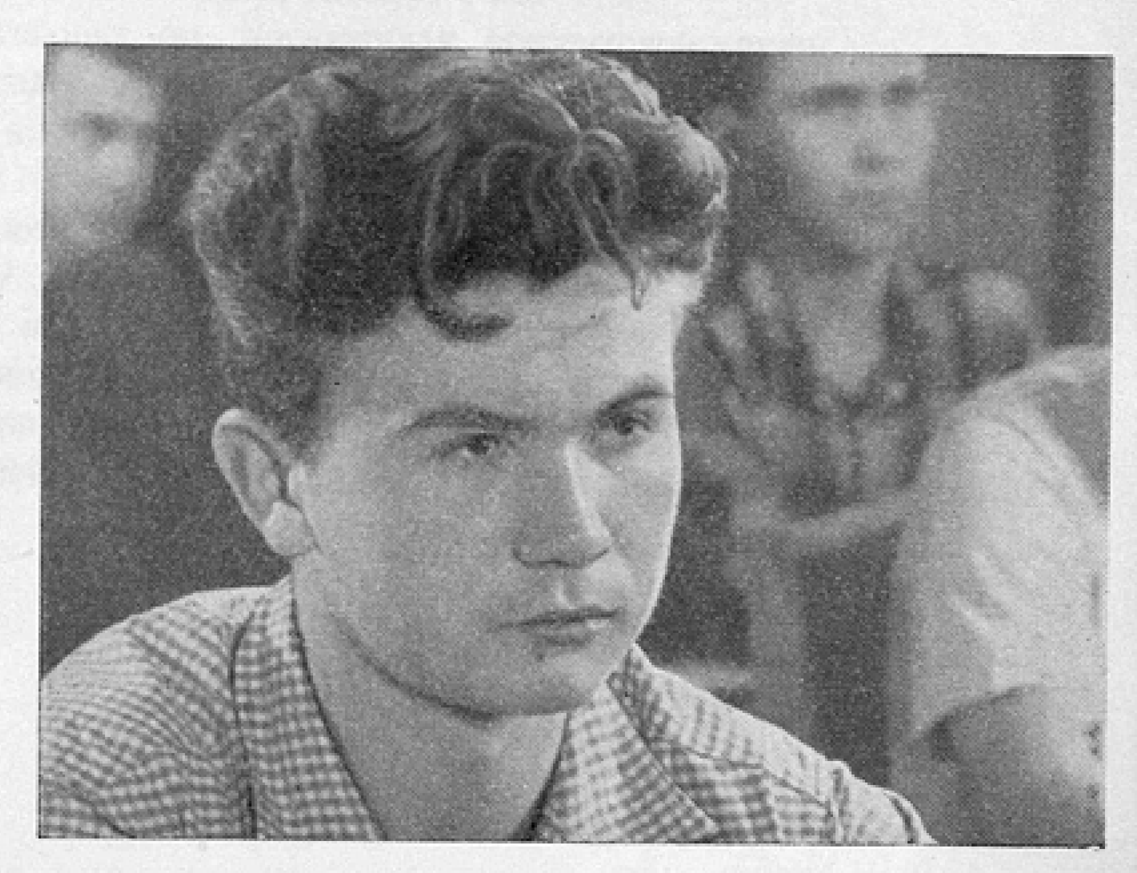
Над документальным фильмом у нас до сих пор властвуют законы и методы кинохроники, где главное—скорость. Но ведь для всех документальных фильмов, кроме оперативной хроники и специальных выпусков на злобу дня, скорость—это не главное качество. Нельзя ли умерить сей командующий фактор?!

Из рассказа Нины Соловьевой мне стало ясно, что тут мы имеем дело с новой, еще более высокой формой работы кинодокументалистов. Быть может, будущее именно за этим.

Форма эта состоит в том, что снимаемые сами участвуют в создании фильма. В нашем обществе, идущем к коммунизму, люди, чей жизненный опыт общество хочет показать всем, сами помогают этому, относясь к такому делу, как к задаче общественно важ-

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ПЕРВОЕ ЛЕНИНГРАДСКОЕ»





ной—качество, которое невозможно в условиях капитализма.

А режиссер? А оператор? А сценарист?

Ничто не вычеркивается из их прошлого опыта. Более того: задача их усложняется тем, что они обязаны быть гораздо более точными в своем анализе снимаемых людей, гораздо более глубокими в разгадывании их характеров, в изыскании средств выразительности. На их власть над фильмом никто не имеет права покуситься. Они создатели картины, анализирующие жизнь, и столь же своевольно компонующие материалы, как это делал Вертов.

Но, находясь перед лицом новых людей, которых не было при Вертове, они получают возможности, неизмеримо более богатые.

В картине «Первое Ленинградское» почти нет общих планов, не очень много средних и очень много крупных. На экране—почти все время лицо человека. Именно это и придает картине столь своеобразный колорит, столь большую человечность. А портрет, как известно, есть самое трудное в искусстве оператора-документалиста.

Портреты в этом фильме выше всяких похвал.

Операторы Л. Максимов, С. Медынский и В. Страдин достигли замечательного совершенства в этом фильме. Их работа—гораздо больше, чем хорошая фотография, интересный ракурс, прекрасный свет... Люди сняты так, что их характер, их переживания, их мысли чувствуются на экране. Это уже обобщение, это образ нашего современника, молодого человека нашей страны.

Легко вводит нас в жизнь героев и отличный текст. Он настолько последовательно и свободно написан, что его можно читать с интересом независимо от изображения. Автор обладает прекрасным качеством: он умеет анализировать кадр с большой точностью и подмечать в нем возможности для того, чтобы раскрывать особенности характеров персонажей или подчеркивать ситуацию. В тексте все время чувствуется партийное отношение к людям, свободное от того противного сентиментализма, который на техническом языке некоторых кинематографистов старого закала называется «утеплением».

Картины А. Ованесовой и Н. Соловьевой—очень разные по методам, находятся тем не менее в одном ряду. Обе они решают труднейшую, но и самую важную задачу подлинно документального кинематографа нашего времени — задачу показать н а ш и х с о в р е м е н н и к о в. К этой цели направлены сейчас усилия всех людей искусства в нашей стране. Между отдельными отрядами работников искусства негласно, но на деле завязывается соревнование в этой генеральной теме. Со стороны документальной кинематографии уже есть с чем выступать в этом благородном состязании. Но это—только начало!





Юрий Нагибин

ПУТИ-ДОРОГИ...

Вечер. Вокзал небольшой железнодорожной станции. До самых окон—снеговые наметы, в снегу потонуло каменное крылечко. А снег все валит и валит, медленно кружатся снежинки в свете электрического фонаря, висящего над входом. Близ крыльца, под старыми вязами, стоит запряженная в розвальни кургузая, крепкая лошадка, накрытая старой попоной. Пожилой ездовой в полушубке, треухе с вытертой лисьей опушкой и валенках, обшитых кожей, снимает с нее торбу.

— Ну, как—подрубал маленько?—говорит он, поглаживая брезентовой рукавицей шею меринка.—Жди... Авось недолго осталось!..

Спрятав торбу под солому, ездовой идет к вокзалу, волоча правую ногу.

Он входит в полутемный и пустой зал ожидания. Только в закрытое окошко кассы стучится какая-то толстая тетка с баулами и корзинками.

— Нешто объявляли ленинградский?..—спрашивает ездовой.

— Да кто их разберет!—в сердцах отзывается тетка.—Сказывают, с Плёскова уже вышел, а не открывают!..—И она снова стучит кулаком в фанерное окошко.

Ездовой проходит в другое помещение, где расположен буфет. Здесь пусто, если не считать буфетчика и белобрысого морячка, сидящих за столом, уставленным вазочками с пирожными и бутербродами.

Режиссерская консультация В. Шределя.

Ездовой подходит к пустой стойке с дымящимся самоваром, отсчитывает мелочь и берет пачку «Прибоя». Закурив, оборачивается к сидящим за столиком.

— Недолго ты дома погостил,—говорит он морячку.—Обратно, что ль, к белым мишкам?

— Мишки погодят!..— отзывается морячок.— У меня еще отпуску шесть недель. В Алма-Ату заскочу, кореша повидать. Он в позапрошлом году отслужил—мировой парень!—И буфетчику:— Только адрес у него неточный—напротив кино «Арс», рядом с чайханой.

— Да, адресок!..— качает головой буфетчик.— А может, он съехал оттуда или чайхану прикрыли?

— Ничего!— беспечно отвечает моряк.— Я тогда к девахе одной в Баку подамся. У нее адрес верный — на почтамте работает. И, сам понимаешь,— на пенсию еще не вышла.

Буфетчик смеется.

— Это хорошо, что народ запросто ездить стал,—раздумчиво говорит ездовой.— Такое развлечение души я одобряю. Чтоб не только по командировочному или, как раньше,—за крупой вокруг света...

— А ты, Данилыч, по командировочному или тоже для души?—спрашивает морячок, наливая ездовому пива.

— Устарел я для путешествий. Да на протезе и не разгуляешься... Агронома нового встречаю, с Ленинграда... Ну, и «скорый»—на шесть часов опаздывает!.. А куда мне на ночь глядя с этим специалистом деваться?..

— Да вон подходит!—прерывает его буфетчик, глядя в окно.

Помещение буфета вдруг наполняется светом и шумом подошедшего поезда. Ездовой пожимает руку моряку, что-то говорит, но слов его не слышно, и спешит на перрон.

Поезд останавливается у заснеженной платформы. Никто не выходит из вагонов, лишь мерцают фонарики проводников.

Ездовой, растерянно озираясь, ковыляет вдоль состава.

— Привет, Данилыч!—кричит, пробегая мимо, морячок.

— Счастливо, Федя! Урюку привези!—отзывается ездовой и тут видит плечистого, чубатого парня в полушубке, накинутом на плечи, спрыгнувшего на платформу с чемоданом в руках. Ездовой радостно кидается к нему.

— Товарищ агроном?!..

— Ошибся, папаша,—механик,—усмехается парень.—А агроном—вот он...

С площадки вагона, осторожно ступая ногами в отороченных мехом ботинках, сходит стройная, худенькая девушка в шубке и меховой шапочке на светловолосой голове. Под локтем у девушки сумочка, в руке авоська с провизией.

— Это ты... вы агроном?..—удивленно произносит ездовой.

Девушка кивает и берет из рук парня чемодан.

— Увидишь Шкелета, привет передавай!..—говорит парень.

Состав трогается. Парень прыгает на подножку.

— Успеха!..— кричит он агроному. И возглас его подхватывает протяжный паровозный гудок.

Девушка машет рукой вслед проходящему составу.

Полустанок тонет в молочном облаке пара.

Ездовой и девушка подходят к розвальням.

— Наш четырехногий вездеход!—говорит ездовой.

— Ой как здорово!—радостно вскрикивает девушка.—Я никогда на санях не ездила!

— Еще наездитесь,—смеется ездовой.—У нас когда заносы, другой транспорт не действует. «МАЗы» застревают, а «Мальчик» всюду пройдет!

Он берет у девушки чемодан, авоську и помогает устроиться в санях. Снимает попонку с «Мальчика» и укутывает ей ноги.

— Как звать-то?..—спрашивает ездовой.

— Люся...

— Эдак не положено, вы полный чин скажите.

— Людмила Петровна, только меня еще никто так не звал.

— Значит, Людмила Петровна. А меня Данилычем кличут.—И, подобрав вожжи, ездовой трогает коня.—Н-но, милай!..

Розвальни резво бегут по мягкому, пушистому снегу. Проезжают развилку, где установлен столб с указательной стрелкой: «До Городка 8 километров»...

Розвальни катятся темной улицей Городка. Горят редкие фонари. Время близится к десяти вечера, и длинная прямая улица, обсаженная по краям старыми березами, уже опустела.

— А куда вы меня везете?—спрашивает девушка ездового.

— В Дом колхозника, куда ж еще! Вас-то днем ждали. Теперь здесь заночевать придется. Ну, а с утра заскочим в райисполком к товарищу Окунчикову, получим направление и айда!..

Девушка молчит и лишь зябко прячет лицо в воротник шубы.

— Баня!..—вдруг говорит ездовой, ткнув кнутовищем в темноту.—Женские дни—нечетные, кроме Восьмого марта,—и гордо добавляет:—Недавно парилку оборудовали!

Девушка машинально вскидывает глаза на темное здание с высокой трубой.

— Фанерная фабрика!—ободренный ее вниманием, говорит ездовой, вновь махнув кнутовищем.—А за ней стадион на две тыщи мест...—и после короткой паузы добавляет:—Уж строится.

— А каток у вас есть?—спрашивает девушка.

— Да у нас вся Ворица—каток!..—смеется ездовой. И снова «объявляет»: —Почта—телеграф—телефон!

— Ой, остановите!—просит Люся и спрыгивает с саней.

Небольшое почтовое отделение. Две девушки: одна русая, курносенькая, сидит у окошка: «Прием и выдача корреспонденции», другая—в глубине выстукивает что-то на машинке.

Из кабины междугородного телефона доносится раскатистый бас:

— Ты мне эти разговорчики брось! «Не могу, не успеваю». Чтоб послезавтра ремни были! У меня два станка стоят и ждут, пока ты там все балеты пересмотришь! Ты меня знаешь: ей-богу, добьюсь—погонят тебя с фабрики! Театрал!

Люся, опасливо озираясь на кабину, подходит к окошку.

— Мне телеграмму отправить...—Получив бланк, примостилась здесь же рядом.

Из кабины гремит голос:

— Не стращать?!. Учти, мы с тобой не в бирюльки играем. Привет!

Обладатель баса выходит из кабины и оказывается довольно щуплым, невысокого роста пареньком в очках, очень опрятно, по-воскресному одетым. Он подходит к окошку.

— Товарищ Конюшкова, сколько с меня?—говорит он все в том же запале.

— Восемь минут И чего ты разошелся? Начальник!..

— А что он, в самом деле?!—другим, обиженным и мягким тоном говорит молодой человек.—Лёль, ты до десяти дежуришь?

— Ага!

— Так еще в клуб успеем!—обрадовался парень.

— Дома дел много, и устала я...

— Лёль!—умоляет парень.

— А что, без меня и танцевать не с кем?

— Да я ж тебе привык на ноги наступать! Ну, к десяти зайду!—И, боясь отказа, парень быстро ретируется.

Люся сдает телеграмму. Девушка тихо, вслух повторяет текст:

— «Доехала благополучно... целую папулю... мамулю...». Тут непонятно.

— «Уже скучаю»,—подсказывает Люся.

— Если «уже», то три шестьдесят,—улыбается девушка.

Люся расплачивается, получает квитанцию, и тут девушка таинственно манит ее к большой железной печке в углу помещения. Люся заинтересованно следует за ней. В лукошке лежит лопоухая дворняжка с четырьмя щенятами.

— Оставить вам одного, чтобы меньше скучали?—дружески говорит Конюшкова.

— А как же мне его получить? Я и сама не знаю, где завтра буду.

— Я вам до востребования оставлю,—смеется Конюшкова.

— Ну, тогда вот этого брюнета!..—Люся гладит черного с белыми лапками щенка и, кивнув девушке, выходит. А та, склонившись над лукошком, подливает в блюдце молока из бутылки.

Снова по той же улице движутся сани. Они минуют большое, ярко освещенное здание. У подъезда толпится молодежь, в зашторенных окнах тени, а из дверей доносятся звуки музыки. Светом, теплом и жизнью пахнуло на девушку, она обернулась и проводила глазами залитый электричеством подъезд.

— Клуб,—сообщает ездовой,—воскресное мероприятие!

Розвальни подкатывают к Дому колхозника.

Прихватив вещи девушки, ездовой направляется к дверям, агроном следует за ним.

— Добрый вечер, товарищ начальник!—говорит ездовой сонной толстой женщине, сидящей за конторкой.—Принимай гостей.

Женщина потягивается и, не глядя, лениво произносит:

— Всего одно место свободное...

— А нам больше и не нужно!—говорит ездовой.

— ...в мужском общежитии,—заканчивает дежурная.

Девушка испуганно жмется к ездовому.

— Вот те раз!—обескураженно произносит ездовой.—Да ты что—ослепла, Егоровна?

Дежурная хмуро смотрит на девушку.

— В женском все койки заняты.

— Надо чего-нибудь сделать, Егоровна! Товарищ из Ленинграда, агроном, главную академию кончила...

— Чего делать, когда одних доярок пятьдесят персон на совещание прибыло?!..

Ездовой в растерянности подходит к бачку с кипяченой водой и берет кружку, висящую, как это бывает иногда в подобных учреждениях, на «якорной» цепи.

— И для чего это?—говорит ездовой, побренчав цепью.—Ну, попадется один мазурик на сто тысяч человек. Да, по мне, пропади она пропадом, чем народ обижать!— И он осторожно ставит кружку на место.

— Порядков не знаешь!—вяло огрызается Егоровна.

— Порядок—чтоб людям место было,—тихо говорит девушка.

— Наведайтесь позже, может, кто и съедет,—зевая, говорит дежурная.

Сверху сбегают две нарядно одетые девушки. Одна из них кладет перед дежурной ключ.

— Егоровна, Дуся придет—так мы на танцах!

Ездовой с улыбкой поворачивается к Люсе.

— Может, и мы покамест потанцуем?

— Вещи-то можете здесь оставить,—говорит дежурная.

Броская афиша в тусклом свете уличного фонаря:
«Сегодня танцы под эстрадный оркестр».

Последние слова перечеркнуты, и вместо них написано: «под радиолу».

Здание клуба погружено во тьму. Только на втором этаже от окна к окну перемещаются слабые колеблющиеся огоньки.

Ездовой и девушка в темноте поднимаются по лестнице клуба. Вспыхивают спички, мечется кружок электрического фонарика.

Звучат насмешливые и гневные голоса:

— Вот и потанцевали!

— Даешь бал при свечах!

— Радиола от свечи не заиграет!

— А ты изобрети что-нибудь, Кулибин!

Где-то вспыхивает мутное пятно керосиновой лампы. Ездовой и девушка подходят к дверям зала.

— Товарищи!—кричит растерянный завклубом.—Обыкновенное дело—перегорели пробки! Принимаем меры!

— Знаем мы эти пробки! Даешь музыку!

Завклубом в отчаянии поворачивается к высокому костлявому человеку с лошадиной челюстью.

— Лютиков, что хочешь делай, а обеспечь мне своих гавриков...

— Я ж тебе вчера предлагал... А ты? «Обойдемся!»

— Подвела техника, кто знал! Слушай, товарищ маэстро...—Завклубом явно унижается перед джазистом.

— Триста монет,—холодно обрывает Лютиков.—И деньги на барабан!

— Двести,—умоляюще говорит завклубом, прислушиваясь к бурлящим вокруг голосам.—Ты у меня и так все фонды съел!

Из угла, кое-как освещенного керосиновой лампой, доносится хриплое шипение, а затем странные звуки, напоминающие собачий вой, в котором с трудом угадывается подобие танцевальной мелодии,—видимо, кто-то пытается крутить пластинку пальцем. И тут же раздаются свистки, крики, смех.

— Лютиков, двести пятьдесят!—умирающим голосом говорит завклубом.

— Триста!—отрубает Лютиков. И в этот момент зал оглашается звуками рояля. Плавная мелодия незнакомого вальса вмиг соединяет пары.

Вознаграждая себя за вынужденную передышку, самозабвенно танцуют юноши и девушки, озаряемые и льющимся из окон светом луны и мерцающими огоньками двух высоко подвешенных керосиновых ламп.

— Двести пятьдесят,—говорит Лютиков.

— Иди гуляй,—в томном изнеможении отзывается завклубом и мстительно добавляет:—Халтурщик!

У рояля Люся,—ловко и изящно бегают ее пальцы по клавишам. Она начинает петь студенческую песню. У нее не сильный, но приятный «домашний» голосок.

— Не знаете, кто такая?—спрашивает в тесноте танцующих видный, с красивым и выразительным лицом парень.

— Видать, артистка,—говорит кто-то.

— Я ее в Доме колхозника видела, со старичком одним,—замечает какая-то девушка.

— Со старичком?!—красивый парень, бросив свою партнершу, идет к роялю.

— Консерваторию кончали?—тоном бывалого человека спрашивает он Люсю.

— Домашнюю,—продолжая играть, отвечает она со смехом.

В дверях завклубом горячо жмет руку ездовому.

— Товарищ Марушкин, от лица общественности, век не забуду!

— Из какого гражданка ансамбля?—кисло спрашивает Лютиков.

— Да агроном она!—смеется очень довольный ездовой.—Вон каких специалистов Питер присылает—на все руки!

Поет Люся. Последний куплет. И опять вальс.

В глубине зала появляется небольшого роста коренастый парень со светлыми, давно не стриженными волосами. Остановился на секунду и кинулся к роялю, пробираясь сквозь танцующую толпу. Вслед ему несется:

— Очумел совсем! Поосторожней!

— Петька, что с тобой?

— Извиняться надо, Мичурин!

Он подбегает к роялю.

— Люся?

— Петя?!

Смолкли звуки вальса. Бурно аплодируют танцевавшие. И аплодисменты заглушают Петины слова. Неожиданная тишина. Замерли в полутьме слившиеся пары. И опять—требовательные, настойчивые аплодисменты. Подчиняясь им, Люся заиграла снова.

Петя наклонился к ней:

— Почему не написала, не предупредила? Как защитила? Агрохимию вытянула?

Ну, а что с консерваторией? Ребята писали, что собираешься перескочить... Где наши— Колька, Маша, Турылев?

Смеется Люся:

— Узнаю Петра Ширяева! А то смотрю—вроде ты и не ты.

— Изменился? Постарел? «И на висках белеет седина»...

— Нет, правда—будто вырос. Ну, не гордись, сантиметра на два. А разве в твоем возарсте еще растут?

— Духовно!—улыбается Петя.

— Теперь тебя уже не назовешь...—Люся замолкает, но, не удержавшись, прыскает.

— «Шкелетом»?—добродушно усмехается Петя.—Солнце, воздух и вода!—Он гордо выпячивает грудь.—Смешно! Раньше я злился, а теперь не знаю, чего бы не сделал, только бы услышать опять: Шкелет, дай конспект по биологии!»

— Шкелет! Дай конспект по биологии,—смеется Люся.—А ведь обидно—вот уже и конспекты не нужны, и шпаргалки...

— Да, шпаргалки здесь не помогут... А насчет конспектов... Ты знаешь, здесь такие дела заворачиваем—приходится дальше учиться... И опять конспекты!

— И опять узнаю Ширяева!—не без удовольствия говорит Люся.—Уже забыл, что о моих делах спрашивал!

— Прости, Люсенька, я очумел совсем... Очень уж все неожиданно.

— Почему неожиданно?! Агрохимию осенью пересдала. Консерватория—чепуха. Дину Раевскую помнишь? Она к нам всегда на вечера ходила—играет теперь на скрипке в Улан-Удэ. Так какая же разница?

Неожиданно ярко вспыхивает электрический свет.

— Товарищи, дадим отдохнуть пианистке!—громко кричит красивый парень.—Гоша, радиолу!

— И вот я здесь,—заключает Люся.

— Прямо не верится... Здесь, со мной...—Петя замялся,—в одном районе.

Начинаются танцы под радиолу. К красивому парню подходит его бывшая партнерша и по-хозяйски кладет ему руку на плечо.

— «Нет, ваше величество!—насмешливо говорит парень.—Тут есть металл более притягательный»—и направляется к роялю.

— Тоже мне Гамлет!—ревниво бросает ему вслед девица.

Парень подошел к роялю, театрально поклонился Пете.

— Вы не танцуете?—Кланяется Люсе и, не дожидаясь согласия Ширяева, увлекает ее в танце. Медленное танго. «Гамлет» осторожно, но уверенно и цепко ведет Люсю.

— Надолго в край наш нелюдимый?

— К вам?! «И жизни мне не хватит»! Я ведь тоже в драмкружке играла,—смеется Люся.

Они танцуют. Бывшая партнерша «Гамлета» ревниво следит за ними.

Кончилась пластинка. Расходятся пары.

«Гамлет» подводит Люсю к роялю. Продолжая игру, кланяется Пете.

— Вы разрешите на пару слов, милорд?!

Петя отходит с ним в сторону, говорит хмуро:

— Брось паясничать! При твоих Людовиках ты бы просто схлопотал по физиономии...

— Ну ладно-ладно.—«Гамлет» говорит уже просто и заинтересованно.—Это у тебя всерьез?—он кивает на Люсю.

— Давно, всерьез и надолго!—твердо отвечает Ширяев.

Ездовой тихо отходит от дверей и медленно, неловко спускается по лестнице. За его спиной кружатся пары, звучит музыка. Навстречу старику по лестнице торопливо поднимаются Леля Конюшкова и «грозный начальник». Ездовой посторонился.

— Здравствуйте, Макар Данилыч!—на ходу бросает Леля.—Вам письмо из Москвы.

— Спасибо!—обрадованно говорит старик.

Леля Конюшкова и «начальник», стремясь наверстать упущенное время, сразу же включаются в танец.

— Поздно уже,—говорит Леля.

— Так у тебя ж завтра выходной!

— То-то и оно, что выходной. Знаешь, сколько надо за завтра успеть? Ты, что ли, за меня два хвоста сдашь?! А в январе не сдам—отчислят.

— Упрямый вы народ—заочники!—с уважением говорит «начальник». И тут же наступает ей на ногу.

— И вовсе не упрямые, а... упорные,—морщась от боли, рассудительно произносит девушка.

Петя опять пробирается через лабиринт танцующих. Уже не один, а с Люсей. Они выходят в фойе.

С удивлением смотрит им вслед Конюшкова.

— А я думала—она здесь одна. Щенка ей подарить хотела...

— Такая не бывает одна,—замечает оказавшийся поблизости «Гамлет».

— Ну, а вечером?—спрашивает у Лели «начальник».—Может, в кино сходим? На «Возраст любви». А?

— «Возраст любви»—это не мой возраст,—отшучивается Леля,—и потом ты ведь знаешь, что вечером я занята...

Замолкают последние такты вальса. Воспользовавшись минутной тишиной, завклубом кричит, сложив руки рупором:

— Товарищи, кончай веселье—уже понедельник!

В ответ гремят голоса:

— А без света сколько сидели!

— Еще полчасика!

Снова звучит музыка. Она доносится и в фойе, куда Петя привел Люсю. Они стоят перед стендом, демонстрирующим трудовые победы колхоза «Богатырь».

— Люся! Честное слово, я не из-за себя, ну, не только из-за себя тебе советую... Ты погляди сама.—Петя указывает на стенд.—Агроном наш на пенсию вышел, а хозяйство такое, что и двух агрономов мало...

— А может, это только тебе нужно?—ласково усмехается Люся.

— Хотя бы и так!

— Тогда разрешите мне подумать, товарищ садовод. Утро вечера мудренее...

— Да, кстати, насчет утра. Ты где на ночь устроилась?

— Подумал все-таки! Спасибо, у меня есть место в Доме колхозника.

В глубине фойе показались двое еще незнакомых нам мужчин в сопровождении завклубом.

Высокий, плотный, в кожаном пальто и мерлушковой шапке, продолжая разговор, обращается к завклубом:

— Ты не горячись, Сергей Иванович! Успокойся—убедил. Действительно, тесновато у тебя. И нашего уважаемого главного и единственного архитектора я не зря от воскресного преферанса оторвал. Очень убедительно, по-моему, когда двести ребят танцуют в помещении пятнадцать на пятнадцать... Вот и подумаем вместе, что делать будем.

— Что делать?! Что делать?!—кипятится завклубом.—Дворец культуры пора строить! Вот что!

— Война хижинам, мир дворцам!—смеется архитектор.

— Ну, дворец не дворец...—говорит высокий. Они проходят мимо Пети и Люси.

— Здравствуйте, Алексей Сергеевич!—кланяется Петя человеку в кожаном пальто.

— А, Ширяев,—улыбается тот.—Что не танцуете?—И, не дожидаясь ответа, в сопровождении архитектора и завклубом скрывается за поворотом коридора.

— Кто это?—спрашивает Люся.

— Завтра утром он будет решать твою судьбу, вернее, мою!—поправляется Петя.

Слышна музыка и на улице, где стоит привязанный к дереву меринок. Рядом с ним— потрепанный «газик». Затихла музыка. И сразу повалила из клуба молодежь.

Пофыркивая, подкатил к подъезду крытый грузовик. Высунулся из кабины шофер.

— А ну, «богатырцы», поживее!

Молодежь быстро заполняет кузов грузовика.

Из клуба выходят Петя и Люся.

— Понимаешь, мне в семь утра бригаду в сад выводить на опрыскивание. Без меня нахалтурят. А то бы...—неуверенно говорит Петя.

— Общественное превыше всего,—иронически замечает Люся.

— Давай, Ширяев, давай!—торопит шофер.

Со стороны Дома колхозника появляется ездовой. В руках у него Люсины вещи.

— А вон и мой Сусанин!—смеется Люся.

— Поскольку с тобой Данилыч, я спокоен,—говорит Петя и забирается в кузов машины.

Грузовик трогается с места.

— Я жду!—кричит Петя, перегнувшись через кузов, и долго машет рукой.

Грузовик скрывается за поворотом.

Ездовой подходит к розвальням, бережно укладывает Люсины вещи и, обращаясь не то к себе, не то к «Мальчику», по привычке старых людей думать вслух огорченно произносит:

— Так-то вот, брат!

Люся подходит к саням.

Неожиданно рядом появляется «Гамлет».

— Коль вы одна, разрешите вас проводить!

— Тут и без тебя двое провожатых,—ворчливо отвечает за Люсю ездовой,— я да «Мальчик». Третий лишний! Садитесь, Людмила Петровна.

— А почему здесь мои вещи?—удивленно спрашивает она.

— Нету мест, Людмила Петровна, придется у меня заночевать. Как-нибудь устроимся,—отвечает ездовой, и розвальни трогаются.

— Что, проводил?!—злорадно спрашивает «Гамлета» уже знакомая нам полная девушка. Тот грустным взором глядит вслед удаляющимся саням.

Пустая горница избы, освещенная висящей под потолком электрической лампочкой. На столе, крытом клеенкой,—остатки еды, чугунок с картошкой, куски хлеба, соль в деревянной солонке.

Из-за печи в халатике, с полотенцем через плечо выходит Люся. Проходит к кровати, вешает полотенце на спинку, садится на постель.

Входит с улицы ездовой с овчинным тулупом в руках.

— Отдыхайте, Людмила Петровна,—говорит он,—завтра рано вставать.

Отгородив себя стульями от девушки, он стелет тулуп на полу, достает с печи подушку без верхней наволочки, еще какую-то ветошь и устраивает себе неприхотливую постель.

— Не холодно вам?—спрашивает он девушку.—Может, еще чем укрыть?

— Не надо!—Люся уже юркнула под толстое ватное одеяло и натянула его до самого носа.

— Давненько у меня никто не гостевал,—доносится голос ездового из-за перегородки.—Как Марья Васильевна в пятьдесят втором померла, так и задиковал я тут.

— А детей у вас нет?—спрашивает Люся.

— Была Настенька, приемыш. Мы ее из детдома взяли, под конец войны. Пять лет у нас прожила, а после мать ее родная объявилась... Настя и сейчас письма пишет. Вот как раз нынче получил. Да что письма!

— А «Богатырь»—хороший колхоз?—неожиданно спрашивает Люся.

— Лучше не бывает. На весь район славится. Туда и проситесь. Тем более свой интерес есть,—хитро добавляет старик.—Я уже в клубе все приметил...

— Интерес!—задумчиво повторяет Люся.—То-то и оно, что интерес.

— А ты не стесняйся, Людмила Петровна! Это хорошо, ежели не один человек, а двое совместно жизнь начинают. Вот я, к примеру...

Ездовой не успевает договорить—кто-то дробно стучит в окошко.

Ездовой поднимается, глядит в окно, потом открывает форточку.

— Чего тебе?—спрашивает он стоящего под окном парня.

— Выручай, Данилыч,—просящим и смущенным тоном говорит парень.—Надо бабу в больницу свезть.

— А чего с ней?

— Известно чего—рожать надумала...—и сокрушенно добавляет:—на ночь глядя, да еще в воскресенье!

— Ясное дело!—Ездовой захлопывает форточку и быстро обряжается в дорогу.

Он выглядывает из-за перегородки и, видя, что Люся еще не уснула, говорит:

— Я мигом обернусь!

Накинув тулуп, ездовой выходит из горницы, хлопает входная дверь.

Люся некоторое время лежит молча и тихо, с широко открытыми глазами, в которых нет сна, затем встает, подходит к лавке, достает из авоськи кусок домашнего пирога

с вареньем и возвращается в постель. Откусывая маленькие кусочки, Люся ест пирог, и лицо у нее при этом задумчивое и печальное...

В памяти ее возникают голоса близких людей, с которыми она разлучилась.

Голос матери:

— Пирог-то твой любимый. С клубничным!—Тяжелый вздох.—Когда еще домашнего поешь?

Голос отца:

— Ты, Люська, не трусь! Не в пирогах счастье... Нам с мамой потруднее пришлось.

Голос матери заглушается гудком паровоза. Возникает и усиливается мерный постук колес.

Стихает шум движения поезда—Люся засыпает с недоеденным куском пирога в руке.

Тикают ходики в углу. Скрипнула дверь. Вернулся ездовой. На цыпочках, неслышно подходит к Люсиной постели. Девушка спит, и лицо ее с упавшей на лоб прядью русых волос, приоткрытым ртом и застывшей улыбкой по-детски безмятежно и мило. Старик долго стоит над ней молча. Потом поправляет одеяло, тихо шепчет.

— Умаялась... дочка!

За окном пепельное, хмурое утро. Люся просыпается и удивленно, чуть испуганно озирает незнакомую избу, грубую мебель, чугунок на крытом клеенкой столе, большую русскую печь. Замечает кусок пирога в своей руке и машинально начинает жевать. Взгляд ее, продолжая шарить по избе, обнаруживает рядом с перегородкой из стульев отдельно стоящую ногу в обшитом кожей валенке. В глазах Люси вспыхивает испуг. Но вот из-за перегородки появляется рука и забирает протез.

— Людмила Петровна!—слышится голос ездового.—Вставать пора, а то как бы начальство в район не махнуло...

Лестница в старом купеческом особняке, где помещается райисполком. С улицы входят ездовой и Люся. Поднимаются на второй этаж.

— Ты, главное, Людмила Петровна, не робей,—видимо, продолжая ранее начатый разговор, убеждает ездовой Люсю.—Окунчиков—мужик сговорчивый. Просись прямо в «Богатырь» — и точка.

Они входят в приемную, где за столом, уставленным телефонами, сидит крупнотелая девица, подруга «Гамлета».

— Доброе утро!—громко говорит ездовой, снимая шапку.—А ну, Мариша, доложи по начальству — новый агроном прибыл!

— Проходите,—едва удостоив Люсю взглядом, бросает Марина.

Люся идет к двери, двумя руками берется за тяжелую медную ручку и, качнув ее, как колодезное коромысло, отворяет массивную створку, скрывается в кабинете Окунчикова.

— Тоже мне агроном!—пренебрежительно говорит Марина.—От горшка два вершка! Видать, только институт кончила.

— Ну, это ты зря, Марина,—строго говорит ездовой.—Знаешь поговорку: мал золотник, да дорог... Часом не слышала, куда ее Окунчиков направит?

— Не знаю, мне не докладывают,—резко отвечает Марина.

— Скорей всего к петровцам или в Малые Дворики...— обращаясь больше к самому себе, нежели к Марине, рассуждает ездовой,—им специалист во как нужен! А может, все-таки в «Богатырь»? Ихняя председательша давеча шумела насчет агронома... Ей-то в «Богатырь» интересней. Там и клуб и житуха поважнее...

— Только председательша ой-ой! При ней не разгуляешься!—отрываясь от своих дел, говорит Марина.

— А у тебя одни гулянки на уме,—осаживает ее ездовой.

В приемную входит человек в дубленом полушубке, грубых кирзовых сапогах, на которые надеты новенькие, блестящие калоши. Снимает калоши в углу, на ходу бросает:

— Здравствуйте, товарищи!—И без доклада толкает дверь кабинета Окунчикова. Дверь за ним остается приоткрытой.

Слышится голос Окунчикова:

— Знакомься, агроном из Ленинграда, товарищ Кретова. А это наш министр финансов.

Второй голос:

— Очень приятно. Тихонов. Еще не раз встретимся. Ну, давай собирайся... Опаздываем. Ждут ведь люди.

Голос Окунчикова:

— Значит, сговорились, Людмила Петровна. Вы хоть до осени помогите петровцам.

Все трое выходят из кабинета.

Окунчиков оказывается тем человеком в кожаном пальто, которого мы уже видели в клубе.

— Так вот, Данилыч,— говорит он, обмениваясь рукопожатием с ездовым,— отвезешь товарища агронома в Петровское!—И, улыбнувшись, добавляет: —Только вези поаккуратней. Ну, счастливо вам устроиться,—обращается он к Люсе.—Если что, связывайтесь прямо со мной. Марина, я—на фанерную, буду через два часа...— И Окунчиков быстро уходит вслед за Тихоновым.

— Что же вы в «Богатырь» не попросились?—спрашивает ездовой.

— Да я просилась!—немного обиженно отзывается Люся.—А он: «Причина?» Я говорю—личная. «Очень важная?»—и упирает на «очень». Мне врать не захотелось. Да нет, говорю, не очень! Ну, и вот...

В приемную, запыхавшись, вбегает Тихонов, кидается в угол, надевает калоши.

— Вот черт! Опять калоши забыл. А без них лучше жинке и не показывайся. Третья пара с осени!—И торопливо уходит.

Ездовой и Люся спускаются по лестнице.

— А ежели с другой стороны,—задумчиво говорит ездовой,—это вы правильно сделали, что согласились. Петровцам помочь нужнее всего, чем они хуже людей?

Они выходят на улицу. Здесь их поджидают розвальни. Ездовой помогает Люсе устроиться в санях, обкладывает ее со всех сторон соломой, укутывает в большой овчинный тулуп.

— Эх, дите малое!—говорит он с жалостью.—Разве ж можно было в такой одежке к нам сюда ехать?

Люся послушно подчиняется его заботам, но не произносит ни слова.

— Ну, хорошо так?—спрашивает ездовой.

Люся кивает.

— Н-но, милай!..—знакомо кричит ездовой, и розвальни, заскрипев полозьями, трогаются.

По заснеженной дороге трусит «Мальчик», натужливо, но бодро таща за собой розвальни. Вокруг расстилается белое, без конца, без края, снежное море. Бежит цепочка телеграфных столбов, вдали темнеет зубчатая стенка леса. Низко нависло серое, ватное небо.

— Как пусто здесь, голо...—тихо произносит Люся.

— Так то зимой!—разом встрепенулся ездовой.—Посмотрели бы летом—ковер! Тут у нас как раз луга петровского колхоза, а в старое время одна болотная топь была. Добрая трава только по обочинам да кое-где под кусточками росла...

— Вы местный?—рассеянно прерывает его Люся.

— А то как же?—обрадованно говорит ездовой.—Самый что ни на есть местный! Можно сказать, старожил! Тут родился, тут всю жизнь прожил, тут и в войну партизанил и ногу свою схоронил!..—Он ударяет кнутовищем по протезу и тут же вынужден свернуть на обочину—мимо проносятся две огромные белоснежные автоцистерны с надписью по бортам «Молоко».

Выехав снова на дорогу, закурив тоненькую папиросу и деликатно держа ее огоньком к ладони, чтобы дым не попал девушке в глаза, ездовой продолжает развивать затронутую Люсей тему:

— Вам-то, конечно, без интересу, а только такой рыбалки и охоты, как у нас, в целом свете поискать. Тут тебе и щука, и налим, и сомы, и караси, и карпы. А в лесах и красный зверь и всякая боровая дичь... И, между прочим, Людмила Петровна, это уж по вашей части: места у нас исключительно грибные и ягодные. Вот обживетесь—назад не потянет! А главное—народ у нас хороший, с таким народом жить можно!

— Эй, папаша!—слышится с дороги.—Погоди!

У обочины торчит длинная фигура джазиста Лютикова, одетого во все черное: черное, чуть не до пят, пальто, черная шляпа, черная бабочка.

Ездовой сдерживает мерина.

— Подкинешь до развилки?—спрашивает Лютиков.

— Сидай!—говорит ездовой и, когда Лютиков плюхается в сани, спрашивает с обычной своей живой заинтересованностью:

— Ты куда это собрался?

— В Перхушково...

— А чего там: свадьба, родины, крестины?—интересуется ездовой.

— Похороны,—мрачно отвечает Лютиков.—Ушел из жизни товарищ Ржавкин. Осиротело сельпо.

— Да, большой человек,—без особого сожаления говорит ездовой.—Такого без музыки—поди, обидится. А где ж твои гаврики?

— До гавриков сговориться надо. Цену определить.

— А у вас что, прейскурант?—полюбопытствовала Люся.

— А как же!—оживился Лютиков.—Перед гробом—одна цена, за гробом—совсем другая.

— Странно! Какая же разница?

— Неужто непонятно?—пожимает костлявыми плечами Лютиков.—Если перед гробом идти—мы темп задаем, а за гробом—тут жмурик, простите, покойник командует...

Показалась развилка. Лютиков соскакивает на дорогу.

— Ну, бывайте!

Ездовой не отвечает.

— Да, хороший у вас народ!—смеется Люся.

— Так это разве народ...—смущенно бормочет ездовой.—Это при народе...

И дальше катятся розвальни в простор полей. Вороньи стаи, срываясь с телеграфных столбов, сажей пятнают белесое небо, кружатся воробьи над дорогой; изредка разминутся с путниками встречные сани—и снова пустота, тишь, зимний сон земли...

Живая голубизна проточила хмарь неба, слабый солнечный свет позолотил снега, зажег крест на колокольне старой церкви, стоящей на высоком бугре. Обдутая ветрами, серебристо сверкает ледяная броня реки.

— Ворица!—любовно говорит ездовой.—Хороша?—И он невольно придерживает коня, давая девушке насладиться извечной милой русской красотой.

Круто изогнувшись, дорога вбегает на новый железный мост через Ворицу. Близ крайней опоры моста чернеет огромная прорубь, уже подернутая игольчатым ледком. Несколько человек в ватных куртках и штанах тащат из проруби крючьями ровно вырубленную глыбину льда. Глыбина ворочается, показывая из воды толстенные, склизло-голубоватые бока.

Немного отступая от проруби, высится штабель ровных кубических глыб, и, держа путь на этот штабель, надсадно воя, пробивается к берегу грузовик.

— К чему все это?—зябко поежившись, говорит Люся.

— Как—к чему?—смеется ездовой.—Мороженое любишь? Вот они лед и заготовляют!

— Ведь холодно им!—почти с испугом произносит девушка.

— Чего там! Народ от холодной закалки только крепче становится!—шутит ездовой.

Забуксовали колеса грузовика. Водитель выскакивает из кабины, сдирает с плеч старенький ватник и швыряет его под завязшее колесо. Прыгает в кабину, начинает раскачивать грузовик. Машина вырывается на несколько метров вперед и застревает.

— Не пробиться ему!—говорит ездовой.—Придется подсобить... А ну, держись, Людмила Петровна!—И, завернув меринка, ездовой рысью пускает его с горки.

Достигнув реки, ездовой сдерживает коня. Он устраивает Люсю на старой, опрокинутой кверху дном плоскодонке, а сам едет к «ледовым» труженикам.

Люди быстро наваливают глыбы льда на розвальни, и ездовой отвозит их к машине. Здесь лед перегружают в кузов. Запаренный, с грязным усталым лицом, водитель крепко жмет ездовому руку, но тот отмахивается от его благодарности.

Люся наблюдает за всем этим, что-то поклевывая из своей авоськи...

И вновь трусит «Мальчик» по дороге, идущей теперь сосновым редняком. Отягощенные снегом ветви над самыми головами путников. И уже возникает впереди черным пятном деревенька. Она стоит над ручьем. По заснеженному ложу тянется черная

ниточка живой воды. Окраинные дома и риги лепятся низко по откосу, и кажется, деревенька сползает к ручью.

— Но-но, резва-а-ай!—кричит ездовой, приподнявшись в санках.

И послушный «Мальчик», поняв, что от него требуется, каким-то странным, козлиным галопом скачет под уклон к околице деревни.

— Ты, Людмила Петровна, человек безответный, а с нашим братом так нельзя...—то и дело, оборачиваясь к Люсе, напутствует ее ездовой.—Ты сразу свои запросы предъяви... Агроному дом положен, не что-нибудь! Здешний председатель, Жгутов, Иван шестой,—до него еще пятеро Иванов в председателях ходили—мужик скуповатый. Колхоз-то он слабенький принял, ну и жмется. А ты с ним построже держись!

Промелькнул обросший льдом сруб колодца с длинной ногой журавля, мимо побежали темные избы небольшой, в одну улицу, деревеньки. Улица довольно многолюдна для буднего дня; и стар и млад провожают взглядом сани. Близ колхозного двора ездовой сдерживает коня и окликает кого-то из прохожих:

— Эй, мил человек, Жгутов в правлении?

— В мастерской!—отзывается тот, махнув головой в сторону длинного кирпичного здания на краю колхозного двора.

Ездовой останавливает розвальни возле мастерской и вместе с Люсей проходит внутрь. Тут работа кипит вовсю: колхоз испытывает и «лечит» технику, поступившую из МТС. Десятка полтора парней и девушек в измазанных автолом и металлической пылью комбинезонах, с лицами в радужных разводах масла трудятся у токарных и слесарных станков, копаются в моторах тракторов, в железных внутренностях молотилок, картофелеуборочных комбайнов и других сельскохозяйственных механизмов. В глубине цеха,—а мастерская почти ничем не отличается от маленького заводского цеха—ухает электромолот.

— Слышь, милок!—окликает ездовой какого-то парня.—Не знаешь, где председатель?

Парень оборачивается. Это вчерашний «Гамлет».

— Кого я вижу!—обрадованно говорит он, глядя на Люсю.—Не узнаете?

— «Гамлет»?—смеется Люся.

— Это по воскресеньям «Гамлет». А сегодня я Вася.

— Ты чего здесь ошиваешься?—недовольно прерывает его ездовой.

— Ну и ну! «Ошиваешься»! Вот...—он делает широкий жест рукой,—передаем технику колхозу.

— Ладно, лучше скажи, где Жгутов.

— Да вот он!—И парень показывает на мужские ноги в ботинках и грязных парусиновых брюках, торчащие из-под трактора. Брюки задрались, обнажив худые голени, и эта зримая часть председателя производит не слишком внушительное впечатление. «Гамлет» ныряет под трактор, чтобы сообщить председателю приятную новость.

Ноги скрываются, а вместо них возникает голова и верхняя часть корпуса, а затем и вся фигура председателя сельхозартели Жгутова. Он худощав, блондинист и довольно молод. Лицо его черно, как у негра, от масла и копоти, так же черны заголенные по локоть сильные руки.

— Здорово, Матвеич, принимай гостей! Агронома к вам привез. Товарищ прямо из Ленинграда!—гордясь, объявляет ездовой.

Жгутов уже стал на ноги.

—Добро пожаловать!—протягивает Люсе руку и тут же отдергивает назад.—Простите, даже руки не могу вам протянуть, извозился, как черт!

— Ну, вы беседуйте, а я после зайду глянуть, как вы устроились,—говорит ездовой и выходит из мастерской.

У саней меж тем собралась небольшая компания: колхозный счетовод, бригадир полеводов, заведующий фермой крупного рогатого скота Акимыч. Марушкин со всеми здоровается за руку, приговаривая: «Привет счетной части!.. Товарищу полеводу—почет!.. Здорово, Акимыч, перегнал уже Америку?» Люди приветливо отвечают старику, чувствуется, что он здесь человек уважаемый, свой.

— Ну, как Иван шестой себя оказывает?—осведомляется ездовой.

— Ничего, мужик добрый, с понятием!—наклонил лобастую голову Акимыч.

— Нелегко ему,—замечает бригадир полеводов, худой, согнутый в плечах, похожий на цыгана.—Человек заводской, насчет техники собаку съел, а как насчет крестьянского труда...

— Да брось ты!—прерывает его счетовод.—Люди итальянскую бухгалтерию постигают, не то что! Главное, он не на гастроль приехал, а по-серьезному. Все семейство свое перевез. Жена вон в больницу работать пошла. Словом, пускает человек корни в нашу землю...

— Это точно!—поддерживает Акимыч.—Побольше бы таких людей город присылал! Кстати, а ты кого привез?

— Небось газетчика! Сейчас в моде об отстающих писать,—хрипло смеется полевод, роняя с губы недокуренную папиросу.

— Тоже скажешь!—обиделся ездовой. — Агронома я привез!

— А не брешешь?—так и вскинулся бригадир полеводов.—Эх, милый человек, нам агроном во как нужен!—Он проводит ребром ладони по горлу.

— В Ленинграде, в главной академии училась!—важно говорит ездовой.

— Мать честная! Выходит дело—с нас причитается! Товарищ Марушкин, прошу!

Ездовой мнется, но его подхватывают «под локотки» и всей гурьбой ведут к чайной, расположенной через дорогу.

Из мастерской выбегает парнишка и с силой бьет в железный рельс, подвешенный у входа.

— Обеденный перерыв!—говорит «Гамлет», спрыгивая с картофелеуборочной машины, которую он осматривал вместе с другим парнем.—Люда, вы не очень торопитесь?—спрашивает он стоящую поблизости Люсю.

Люся оборачивается к Жгутову, который под краном рукомойника старательно смывает с лица грязь.

— Нет,—отвечает она.

— Тогда вы увидите нечто потрясающее,—говорит «Гамлет».—Чудо двадцатого века!

Он подводит ее к какому-то сооружению, накрытому брезентом, близ которого уже собрались и другие молодые работники мастерской.

— Будем испытывать?—спрашивает «Гамлета» парнишка, колотивший в рельс.

— А как же!—отзывается тот и командует:—Грачик и Вовка, давайте на крышу! Колька, снимай чехол!

Брезент падает, и взглядам присутствующих открывается странное сооружение: обычная люлька на полукруглых полозьях соединена рычагом с какой-то машиной, от которой вверх, сквозь крышу, тянется длинный железный червяк.

— Зыбка с ветродвигателем!—гордо поясняет Люсе «Гамлет».—Лучший подарок молодой матери. С помощью этого сооружения молодая мать полностью высвобождается для трудовой и общественно полезной деятельности. Будет вручаться молодоженам на всех комсомольских свадьбах.

Востроносый Колька торжественно добавляет:

— Сконструирована в нерабочие часы коллективом юных техников петровского колхоза под руководством...

— Конечно, «Гамлета»!—со смехом заканчивает Люся.

— Мы его «Кулибиным» зовем!—говорит кто-то из молодежи.

— Сколько же у вас прозвищ!

— Такая уж разносторонняя натура. Ну, приготовились!

К ребятам подходит заинтересовавшийся Жгутов и останавливается рядом с Люсей.

— Внимание!—говорит «Гамлет».—Подключаю ветряк! Пошла!—И нажимает какую-то кнопку.

Люлька начинает медленно, плавно покачиваться. Минута торжественной тишины— и вдруг рычаги, лязгнув, заработали с неистовой быстротой. Люлька уже не просто раскачивается, ее, словно штормом, треплет из стороны в сторону. Жгутов хохочет и что-то говорит «Гамлету», показывая на рычаги люльки. Тот обрадованно хлопает себя по лбу. Боязливо подкрадывается к люльке, добирается до кнопки и останавливает разбушевавшуюся конструкцию.

— Пойдемте,—обращается Жгутов к Люсе.

Они выходят из мастерской.

— А знаете,—говорит на ходу председатель,—ребятам теперь кажется, что механизировать можно и нужно решительно все. Конечно, тут есть пересол, но в общем это хорошо. Осмотрительность подобает только нам, старикам...

Люся и Жгутов входят в сени его дома. Из-за двери доносится истошный визг, как будто режут поросенка. Люся испуганно останавливается, но Жгутов ободряюще подталкивает ее к двери.

Вопреки Люсиному ожиданию в горнице их застает вполне мирная картина. На лавочке чинно сидят трое маленьких Жгутовых-погодков: две девочки и меньшой их брат, у всех на лицах испуганное внимание. За столом—жена Жгутова, стройная, маленькая женщина с гладкой прической. При виде Люси и мужа она приветливо кивает и прикладывает палец к губам. Непонятно одно: откуда исходит истошный визг, принадлежащий, как теперь ясно, не четвероногому, а сыну человеческому. Сквозь заливистые, надсадные ноты, которые умеют издавать только капризные дети, слышится: «Не буду есть кашу-у! Не хочу!.. И-и-и!...»

— Воспитание с помощью техники,—наклонившись к Люсе, шепчет Жгутов и с гордостью добавляет:—Моя система...

Визг замолкает, и жена Жгутова выключает замаскированный занавеской магнитофон.

— Нравится тебе это?—назидательно говорит Жгутов своему наследнику.—Теперь видишь, как ты себя плохо вел?

Малыш круглыми, испуганными глазами смотрит на отца, потом на магнитофон, делает странное глотательное движение горлом и, заикаясь, отвечает:

— В-в-вижу!..

— Ты что это?—озадаченно спрашивает Жгутов.—Ты почему заикаешься?

— Н-нн-н-е з-з-знаю,—выдавливает из себя малыш.

— Это бывает от испуга,—благожелательно поясняет Люся.

Жгутов ошарашенно смотрит на нее и кидается к малышу.

— Вадик, что с тобой?

— Это ты, ты во всем виноват!—плачущим голосом говорит жена.

— А вы чего дразнитесь?—обрело свой прежний голос чадо.—Не хочу!.. И-и-и!.. Не хочу, не хочу, не хочу!..

— Кажется, все в порядке!—глядя на жену, с облегчением произносит Жгутов.

За столиком в чайной сидят Марушкин, Акимыч, полевод и счетовод.

— Эх, мил друг,—умиленно говорит бригадир полеводов Марушкину,—сам не знаешь, какую нам радость принес...

— Привез!—улыбаясь, поправляет Акимыч.

— Ну да... Мы участкового агронома раз в месяц видели,—продолжает полевод,—а у нас новые севообороты замыслены, культуры разные хотим ввести.

— А без агронома, известно,—ни тпру ни ну!—говорит захмелевший и растроганный общим вниманием Марушкин.—Я так прямо и сказал Окунчикову: чтоб петровцам был агроном, и никаких!

— Неужто так и сказал?—изумляется счетовод.

— А ты думал! У нас с Окунчиковым запросто! Кто больше Марушкина по району ездит? Никто. Стало быть, надо с ним совет иметь!

— Послушай, товарищ Марушкин,—проникновенно говорит Акимыч,—яви божескую милость: напомни Окунчикову насчет кровельного железа. Коровник-то новый о сю пору без шапки стоит. Для чего, спрашивается, со стройкой мучились?

— Сделаем!—твердо говорит Марушкин и, достав из-за пазухи измятый блокнотик, записывает просьбу Акимыча.—Вам сколько листов?

— Да там знают! И еще насчет автопоилок — до сих пор специалиста не прислали. Где ж тут, скажи на милость, Америку догонять?!

— Сделаем! Догоним!—уверенно говорит ездовой.

Сидящий неподалеку парень с лихим чубом, торчащим из-под крохотной кепочки, и хмельными светлыми глазами громогласно, на всю чайную провозглашает:

— Насчет Америки не знаю. А агронома вашего я догоню! Фартовая девочка! Свежак! Чур—делаю первую заявку!—и ржет.

Сразу твердеет лицо ездового. Он медленно поднимается, подходит к парню.

Притихла чайная.

С неожиданной силой старик берет чубатого за ворот, отрывает его от стола.

— Ты знаешь, паскуда, с Марушкиным дело иметь будешь!—И оборачивается к буфетчице:—Он расплатился?

Буфетчица утвердительно кивает.

Марушкин отпускает чубатого, брезгливо обтирает руку.

— А ну, пошел! Проветрись, сопляк!

Парень, бормоча: «Да пошутил я, ты, Данилыч, не думай...»—пятится к выходу. Гулким ударом протеза Данилыч распахивает перед ним дверь. Морозный пар обволакивает чубатого.

— Серьезный ты человек, Данилыч!—одобрительно произносит Акимыч.—Давай еще по одной, я угощаю.

— Спасибо, хватит!—отказывается Марушкин.—Пойду взгляну, как агронома устроили. Окунчиков-то с меня спросит. А насчет твоих дел не сомневайся—будет исполнено!

Марушкин выходит из чайной и направляется к розвальням.

...Остановив коня у дверей дома председателя, ездовой проходит в избу Жгутова. Жена председателя стирает детское бельишко в стиральной машине, которая выглядит довольно странно на фоне старых бревенчатых стен. И вообще жилище это являет собой смесь привычного деревенского обихода с городским. Грубо сколоченные лавки, столы, табуреты и яркая китайская занавеска; рядом с допотопным трубастым граммофоном—наисовременнейший магнитофон и бесполезный пока телевизор. Сразу видно, что председатель не успел обзавестись собственным жильем и пользуется чужим гостеприимством. У окна, за столом, сидит Люся. Перед ней—крынка с топленым молоком и граненый стакан. На верхней губе девушки, заходя на розовые, пухлые щеки, отпечатались молочные усы. При виде ездового девушка делает радостное движение.

— Ну, как устроились?—бодро спрашивает ездовой.

— Никак я не устроилась,—хмуро и обиженно отзывается Люся.

— Это как же так?—Ездовой бросает на Жгутова удивленный взгляд.—Вы же дом для агронома строили.

— Строили, да недостроили!—немного смущенно улыбается Жгутов.—Понимаешь, товарищ Марушкин, какое дело,—отпустили нам стройматериалы на два дома: на мой и агрономов. Только фундаменты подвели, а тут подошло время технику с МТС принимать. Пришлось решать—или быть нам с дачами, или с мастерской. Нас, видишь, бабка Дарья приютила, найдется и для агронома жилье.

— Я предлагаю Людмиле Петровне остаться у нас,—любезно говорит жена Жгутова.

— В тесноте, да не в обиде!—усмехается ездовой.

— Можно, конечно, у нас,—говорит Жгутов,—можно у Тарасихи.

— У Надежды Тарасовны?—говорит жена председателя.—Она чу́дная женщина, но у нее такие шумные дети!

— Гм... А у нас тихие...—бормочет Жгутов.—Может быть, у Авдотьи Туликовой?

— Странно,—замечает Люся,—вы все так обо мне говорите, словно я вещь, которую можно переставлять с полки на полку!

— Я вас понимаю, Людмила Петровна, но и вы нас поймите,—серьезно и душевно говорит Жгутов.—Техника для нас—это и хлеб и молоко, это жизнь колхоза. Ради этого и потесниться можно. Будем с урожаем—все у нас будет, даже дома с мезонинами. Конечно, вы вправе обижаться, но...

— При чем тут обижаться?—негромко, но решительно перебивает его Люся.— Когда я сюда ехала, мне обещали нормальные условия для работы и жизни...

— Правильно, дочка!—поддакивает довольный ее решимостью ездовой.

— А раз эти условия не обеспечены... то ... я тут не останусь!—выпаливает она одним духом.

— Что ж!—холодно говорит Жгутов.—Насильно мы никого не держим.

— До свиданья!—с неожиданным проворством Люся забирает свой чемоданчик авоську и, не говоря ни слова, быстро идет к двери.

— Погодите, я сейчас!—обескураженно кричит ей в спину ездовой.

Ему явно не по себе. И чтоб погасить неприятное чувство, он принимается выговаривать председателю:

— Некрасиво получается, Матвеич, знали же, что к вам агроном прибудет, неужто не могли подготовиться?

— Слушай, Марушкин! Я, кажется, тебе уже объяснил!—твердо говорит Жгутов.

— А всеж-ки нехорошо!—перебивает ездовой.—Такая махонькая, а все бросила: дом, семью,—единственно по своей совести пустилась в трудную жизнь... Ты бы удержал ее, приласкал добрым словом. Ведь надо понимать, какой человек перед тобой!

— Да это мы понимаем, Макар Данилыч!—с усмешкой говорит Жгутов.—Коли ты еще кого привезешь к нам, так уж нельзя ли попроще...

— «Попроще»!—передразнивает обиженный ездовой.—Будете так встречать, никто у вас не останется!

— Ну, может, кто и останется...—с усмешкой отзывается председатель.

— Ужо скажу Окунчикову, как вы людей принимаете!—грозит ездовой и, хлопнув дверью, выходит из дома.

Люся уже сидит в розвальнях, укрывшись тулупом.

— Н-но!—кричит ездовой, примостившись возле девушки, и сани трогаются.

Когда они приближаются к чайной, оттуда выходит знакомая нам компания: похожий на цыгана полевод, счетовод и Акимыч. Стыдясь встречи с ними, ездовой резко заворачивает коня в какой-то проулок и, нахлестывая его вожжами, гонит прочь по целине.

Спотыкаясь на сугробах и скрытых под снегом неровностях земли, розвальни быстро мчатся задами деревни.

— Куда мы?—высунувшись из ворота тулупа, обеспокоенно спрашивает Люся.

— Да тут ближе!—не глядя на нее, отвечает ездовой.

Розвальни выскакивают на ровную дорогу. Ездовой оглядывается: слава богу, его не заметили! Он успокаивается, и на лице его вновь появляется добродушная улыбка.

— А ты, Людмила Петровна, даром, что маленькая, а смелая. Ловко Ивана-то шестого осадила! Раз он не ценит, какого ему работника прислали, так ему и надо!

Люся не отвечает, наклонив голову и надув губы,—она девочкой-букой сидит в санях и словно не слышит разглагольствований ездового.

— Да не расстраивайся, Людмила Петровна!—утешает ее ездовой.—Что ни случается—все к лучшему. Окунчиков и сам увидит: не надо было тебя к петровцам посылать, глядишь—направит в «Богатырь».

Сани приближаются к лесу, на опушке которого видно словно заблудившееся кладбище. Ездовой сдерживает коня.

— Глянь, Людмила Петровна,—говорит он каким-то глубоким, задушевным тоном.— Вот наше партизанское кладбище!

Девушка с любопытством оглядывает скромные надгробья и кресты.

— Мы здесь в сорок втором против цельного полка оборону держали... Видишь. Людмила Петровна, сколько полегло тут замечательных товарищей!

Ездовой сходит с дороги и, проваливаясь протезом в глубоком снегу, подходит к высокому цоколю, у основания которого лежит проржавленный железный венок. Ступая в след ездового, Люся догоняет его.

— Тут спит наш дорогой командир Андрюша Кочетков, на всю округу знаменитый «товарищ Андрей»,—говорит ездовой.—После него Окунчиков командовал, его тогда «Батей» звали. У нас у всех клички были. Моя, к примеру, «дядя Макар». А вон там видишь бугорок? Любаша Савушкина, наш связной, лежит. Совсем девчонка была, вроде тебя... Тут мой свояк покоится, лихой был разведчик... А вон там, под ракитой, отдыхает и моя нога. Я попросил тут ее захоронить,—с улыбкой говорит ездовой.—Наш фельдшер Костя Бушуев, который ногу отпиливал, просьбу мою уважил.

— Как это «отпиливал»?—вздрогнув, спрашивает Люся.

— Да известно как! В лесу—не в больнице, специальных инструментов нету...

— Да ведь это ж больно!—наивно вскрикивает Люся.

— Мундштук сгрыз, после сознание потерял, тогда ничего стало,—говорит ездовой.—Ну, поехали, Людмила Петровна.

Они возвращаются к саням и продолжают свой путь.

Ездовой и Люся входят в приемную райисполкома. Здесь по дневному часу людно, как в чайной: полушубки, тулупы, брезентовые плащи с башлыками, меховые куртки. Запарившаяся Марина не знает, за какую телефонную трубку хвататься. Но приход ездового и агронома она все же сразу замечает.

— Уж вернулись?—ядовито говорит она.—Или, может, еще не уезжали?

Ездовой смущенно покашливает в кулак, а Люся, не обращая никакого внимания на секретаршу, проходит прямо к высоким резным дверям и, по-давешнему качнув ручку, скрывается в кабинете, несмотря на запоздалый крик Марины: «Куда? Там посетители!»

Ездовой, довольный, посмеивается: такую не остановишь!

Из кабинета Окунчикова выходит какой-то дородный, судя по неспокойному взгляду, чем-то проштрафившийся мужчина и осторожно прикрывает за собой дверь.

— А все-таки скажите, товарищ Марушкин, почему это вы назад вернулись?—пристает к ездовому Марина.

— По тебе соскучились,—отзывается ездовой.—Ты лучше за телефонами приглядывай. Неровен час—кавалера проворонишь.

— Прошу не оскорблять при исполнении!—с достоинством говорит Марина и берет трубку.—Райисполком на проводе! Васенька!—Она прикрывает рукой рожок трубки, но уже поздно—ездовой слышал, и Марина густо краснеет под его насмешливо-торжествующим взглядом.

Открывается дверь, и выходит Люся в сопровождении Окунчикова.

— Марина, сообщи в «Богатырь»—выезжает новый агроном,—говорит Окунчиков и собирается вернуться в кабинет, но его останавливает ездовой.

— Товарищ Окунчиков, дозволь на пару слов!

— Заходи!

— Вы обождите, Людмила Петровна, я мигом,—говорит ездовой и проходит в кабинет.

— Ну, Данилыч, будешь жаловаться на Жгутова, что плохо агронома принял?—говорит Окунчиков.—Уже слышал. Признаю—не к чему ее туда было посылать. Там действительно мужик нужен...

— Нет, Алексей Сергеич, жаловаться-то я буду, только не на Жгутова, а на тебя самого,—спокойно говорит ездовой.

— Вот те на!—разводит руками Окунчиков.

— Надо бы подсобить петровцам, Алексей Сергеич. Не могут они своей силой. Ссуду им задерживают, где ж им для агрономов дачи строить.

— Знаю-знаю, Данилыч, делаем что можем. Петровцы не одни в районе...

— Плохо делаете, Алексей Сергеич, решение вон когда вынесено, а кровельного железа до сих пор не завезли, с автопоилками то же... Я вот тут все записал.—Ездовой достает смятый листок бумаги и кладет его перед Окунчиковым.

— Ладно, Данилыч, разберемся.—Окунчиков подсовывает бумагу под стекло.—Ну, бывай!

Марушкин ковыляет к двери. Внезапно на что-то решившись, он возвращается к Окунчикову.

— Алексей Сергеич, вынь ты лучше бумажку мою из-под стекла!

Окунчиков смотрит на ездового с изумлением.

— Пойми, Алексей Сергеич, петровцы тоже жить хотят! Ежели им подсобить маленько, они не хуже «Богатыря» в силу войдут! А вы им заместо помощи одни посулы...

— Послушай, Данилыч,—спокойно и твердо говорит Окунчиков,—ей-ей, они и без твоей подмоги обойдутся. Сколько петровцам дали, три других колхоза вместе не получили. Давай без анархии!

— Это кто—анархия?!

— Ты—анархия,—улыбается Окунчиков.

— А ты... ты... бюрократ ты, вот кто!—багровеет ездовой.

— Знаешь что, Марушкин,—озлился наконец Окунчиков,—не лезь куда не надо! Вози агрономов на своем мерине! Как-нибудь без тебя разберемся.

— Вон ты как заговорил! В партизанах от тебя такого не слышали!—с горечью говорит Марушкин и вдруг, ожесточившись, бросает в глаза Окунчикову:—На мерине, говоришь? Смотри, как бы мы тебя и на вороных не прокатили, депутат!

Бледность залила лицо Окунчикова, он весь как-то напружинился, теперь друг перед другом стоят не двое мирных людей—возница и районный работник,—а суровые и беспощадные «лесные жители»—партизаны.

— Ездовой Марушкин!—ломким от гнева голосом начинает Окунчиков.

— Что, Батя?—неожиданно мягко откликается ездовой, называя этого человека, годящегося ему в сыновья, его партизанской кличкой.

Что-то дрогнуло в лице Окунчикова. Он вынимает бумажку из-под стекла, аккуратно складывает ее, кладет в карман френча.

— Будет сделано, дядя Макар!—говорит он тихо, но ясно.

Ездовой нахлобучивает свой треух, лихо козыряет и, повернувшись по-строевому налево кругом, выходит из кабинета.

...Бегут розвальни. Ездовой доволен: все устроилось—и девушка получила хорошее назначение и петровцев он не обманул. Он весело причмокивает, понукая коня,

и «Мальчик», словно чувствуя, что это его последний на сегодня путь, не ленится, идет ходкой рысью, бодро помахивая хвостом.

Сани вылетают на открытую дорогу, и тут Люся вдруг испуганно выглядывает из своей овчинной пещерки.

— А мы не назад едем?—спрашивает она с испугом.

— Как это—назад?—усмехается ездовой.

— Ну, назад... в Петровское...

— Да нет, успокойся, вот чудачка! В Петровское мы по солнцу ехали, а сейчас оно вона где... Но-но, мила-ай! «Богатырь», Людмила Петровна, не «Первое мая».— Богато живут... У них и огороды, и парники, и фермы всякие, и пасеки,—медок любите? И сады первые во всем районе. Дружок ваш, Ширяев, постарался.

— Один он, что ли?—говорит Люся недоверчиво.

— Зачем один?! С народом, конечно... Там и председатель сила—Кочеткова Надежда Ивановна, не баба—Антонов огонь! Боятся ее и уважают. Она за колхозное горло перегрызет, а вообще-то добрая... Ты, Людмила Петровна...—Ездовой оборачивается и видит, что Люся закрыла глаза, верно, дремлет.—Умаялась,—говорит он с нежностью.—Отдыхай покуда...

И дальше бегут розвальни.

Сани бегут березовой рощей. Немного впереди слева задними колесами в глубоком кювете застряла «Победа». Около нее возятся двое: один в курточке с меховым воротником и пыжиковой шапке, другой в тяжелом брезентовом плаще с капюшоном поверх нагольного тулупа. Шофер газует, люди приваливаются к крыльям, но «Победа» не двигается с места.

Ездовой останавливает коня.

От толчка Люся проснулась, трет глаза.

— А ну, дедушка, подсоби!—кричит человек в пыжиковой шапке.

Ездовой подходит к «потерпевшим».

— Здравствуй, Евграф Семеныч!—приветствует он обладателя брезентового плаща.—Загораете?

— Здоро́во, Марушкин,—отзывается тот.—Да, это не с тобой ездить!

Шофер высовывается из кабины.

— Толкните еще разок,—говорит он мученическим голосом.

— Не хнычь, сейчас вытащим!—Марушкин идет к саням и начинает выпрягать меринка.

Молодой человек в пыжиковой шапке, успевший заметить Люсю, подходит к Марушкину и спрашивает о чем-то, касающемся его спутницы. Ездовой отвечает, и молодой человек, воскликнув: «Порядок!»—подходит к Люсе и представляется:

— Спецкор областной газеты Галицкий. Вы разрешите несколько вопросов?—Он достает блокнот.—Готовлю материал для рубрики: «Город—деревне».

Ездовой подводит «Мальчика» к машине. Вместе с шофером начинает впрягать меринка в «Победу».

— Первый вопрос, Людмила Петровна,—говорит корреспондент,—чем вы болеете?

— Я совершенно здорова,—удивленно и несколько обиженно отвечает Люся.

— Я не в том смысле! У каждого человека есть свой пунктик. Садовод из «Богатыря», Ширяев, кажется, помешался на «крымском апорте», председатель Петровского колхоза—на технике...

— А-а, теперь понимаю! Нет, и в этом смысле я совершенно здорова!

— Значит, вас интересует, так сказать, хозяйство в его комплексе?—Корреспондент быстро черкает карандашом в блокноте.

Ответа Люси мы не слышим—взревел мотор «Победы», Марушкин зычно закричал: «Но-но, мила-ай! не подведи!..»

Меринок дернул раз-другой и, протащив машину по срезу кювета, вытащил ее на дорогу.

— Товарищ корреспондент, поехали!—кричит Евграф Семенович.

— Ну что ж, спасибо,—говорит чуть разочарованно корреспондент.—В общих чертах ясно.... Желаю успеха!—И он бежит к машине.

Ездовой подводит «Мальчика» к розвальням, начинает его запрягать.

«Победа» удаляется. Люся смотрит ей вслед...

В деревню сани въезжают уже на закате, зажегшем в каждом окне по румяному яблочку. У околицы несколько ребятишек катаются с крутой горки на коротких самодельных лыжах.

— Эй, ребята!—окликает их ездовой.—Не знаете, где председательница?

— В правлении, где ж ей быть?—отвечает отчаянного вида паренек в распахнутой шубейке и шапчонке с торчащим, как у зайца, ухом.

Ездовой трогает коня.

Сани подъезжают к двухэтажному дому с каменным низом и деревянным верхом, на двери которого, за резным крыльцом, висит добротная, золотом написанная вывеска: «Правление колхоза «Богатырь». В разрисованных морозом высоких окнах мелькают темные тени; видимо, в правлении людно.

Кабинет председателя закрыт на замок. Марушкин толкает другую дверь, и они оказываются в «красном уголке». Тут идет своя вечерняя жизнь. Парень и девушка оформляют стенную газету. У большой карты Китая стоит группа молодежи. «В Китае есть колхозы по тридцать-сорок тысяч человек в каждом»,—слышится чей-то негромкий восхищенный голос. Справа ведет работу кружок кройки и шитья. Обложившись вырезками, ножницами, сантиметрами, кусками материи, сидят за длинным столом девушки.

— Не знаете, где председатель?—спрашивает ездовой одного из «газетчиков».

— В обход пошла,—отвечает занятый своим делом парень.

— Она, должно быть, в теплицах,—добавляет девушка.

Ездовой и Люся входят в теплицу. Объятые влажной, парной духотой, они идут по узкому коридору-аллее между двумя рядами неправдоподобно разросшейся огуречной рассады.

Большие, как слоновое ухо, листья задевают их лица; крупные огурцы важно покоятся на черноте земли.

В другом конце теплицы несколько девушек готовят замесь для торфоперегнойных горшочков.

— Здравствуйте, девушки,—приветствует их ездовой,—а где же председатель?

— Она на семенной пункт пошла,—отвечает миловидная девушка с рыжей челкой.

— Экая незадача!—огорчается ездовой.—Тут, вишь, агронома привез,—кивает он на остановившуюся чуть поодаль Люсю.

— Здравствуйте! Вы наш новый агроном?—быстро говорит одна из девушек.—Скажите, кто из нас прав, кто виноват. Мы торфоперегнойные горшочки делаем точно по инструкции, а Надежда Ивановна велит больше органики давать, иначе, говорит, они развалятся. Вот посмотрите...

Она тащит Люсю к своему рабочему месту.

— Добавлять нам еще суперфосфата или нет? Сделаем по инструкции, глядишь, они впрямь развалятся, а отступить тоже как-то боязно!—Она с надеждой смотрит на Люсю.

Люся морщит лоб, трогает пальцем горшочек, смотрит на следок грязи и старательно вытирает палец.

— Не помню... мы это на третьем курсе проходили,—говорит она.—Я бы делала по инструкции...

Девушка огорченно вздыхает.

Ездовой и Люся входят в сарай, где идет отбор семян для посева. Но сейчас сортировочная машина бездействует, и две девушки меняют сито. У машины притулилась третья девушка, которая рыдает, уронив лицо в ладоши.

— Да перестань ты, Машка, воду лить!—говорит ей одна из подруг.—Не нарушай режима влажности!

— Вам хорошо смеяться!—тяжелым от слез голосом говорит девушка.—Все шишки на меня валятся... Влетела, наорала, слова сказать не дала!

— А что говорить-то? Напутала ты? Напутала, вот и весь сказ!

— Девушки, председателя не видели?—спрашивает, подходя, ездовой.

— Как не видеть!—с ноткой юмора говорит плакавшая девушка.—И видели и слышали! На птичник побежала...

Ездовой и Люся входят в зимний птичник. Тут перед полуразрушенной печью стоят трое печников: сухощавый хитроватый дед, долговязый верзила лет под тридцать и мужиковатый подросток. На всех фартуки, покрытые кирпичной пылью, волосы и лица испачканы раствором.

— Где же это видано,—в сердцах говорит дед,—чтоб одну поганую печь в четвертый раз перекладать?!

— Вынюхивает, словно пес!—подхватывает верзила.

— У ней цигарку не выкуришь!—басом произносит подросток.

— За каждый кирпич двумя руками держится,—со слезой говорит дед.—Попутал же меня нечистый на старости лет в этот колхоз сунуться.

— Вечер добрый, мастера!—говорит, подходя, ездовой.—Председательницу не видели?

— А что нам твоя председательница!—отмахивается дед.

— Да пропади она пропадом!—поддерживает верзила.

— Утомилась горло драть, домой побегла!—вторит старшим подросток.

Ездовой смотрит на разрушенную печь.

— Понятно!—говорит он насмешливо.—Не оценили, значит, ваших трудов. Бывайте покуда!

Ездовой и Люся переступают порог дома председательницы. Входят в сени—их встречает тишина. Марушкин легонько стучит в дверь. Молчание. Еще раз. Люся отстраняет его, решительно дергает ручку и останавливается на пороге.

Изба отличается от жгутовского жилья не только тишиной, но и простором и строгой прибранностью. Чересчур строгой, отчего дом кажется холодным, необжитым. Видно, хозяйка проводит тут не много времени. Но сейчас она в доме. Тяжело облокотившись о стол, она сидит спиной к двери и не слышит вошедших.

— Здравствуйте,—говорит Люся с порога.

Женщина оборачивается. Ей лет под пятьдесят, у нее немного отяжелевшая, но еще статная фигура, моложавое смугловатое лицо, большой пучок темных, тронутых сединой волос. Как будто стряхивая нелегкую думу, она напряженно смотрит на вошедших. Глаза у нее сухие, но почему-то кажется, что она недавно плакала.

— Здравствуйте, здравствуйте,—говорит она низким грудным голосом.—А, Марушкин! Агронома привез? Доброе дело. Заходи, девушка, давай знакомиться. Кочеткова Надежда Ивановна.—Она прячет какое-то письмо за пазуху и подходит к Люсе.

— Кретова.—Люся робко протягивает руку председательнице.

— Вы уж не обессудьте—чего-то умаялась я,—говорит Кочеткова,—да и вы, наверно, с дороги-то...—Ей явно трудно сейчас сосредоточить мысли на пришедших.—Так вы покуда устраивайтесь... Я покажу.

Она выходит с ними на крыльцо.

— Вон, девонька, твой терем дымит.—Кочеткова указывает рукой вдаль, на небольшой, крытый железом дом, из трубы которого валом валит дым.—Там уж тебя, верно, заждались. А я через часок подойду—тогда и познакомимся как следует быть.

В который уж раз ездовой подхватывает Люсины пожитки.

— Что это с ней?—недоумевает Люся.—Странная какая-то, мрачная...

— Да сына ждет не дождется, а он все не едет, только письма шлет. Одиноко ей. Муж на партизанском кладбище спит, а сын, Гриша, третий год в Арктике пропадает. Хорошо еще—делов вагон с тележкой. А все ж заскучаешь иногда...

Они подходят к небольшому опрятному домику со скворечней, резными ставнями и небольшим палисадником.

Ездовой распахивает перед Люсей дверь, ведущую из сеней в горницу, и они сразу погружаются в дымное облако, плывущее от неистово чадящей печки. Люся трет глаза, и тут из дыма и чада возникает Петя Ширяев. Он успел уже накоротко подстричься.

— Здравствуйте, хозяйка!—Петя стучит о край стола, как стучат в дверь.—Можно? Опять я первый? Гостей еще нет?—и смеется.

В раскрытую дверь унесло весь чад. Петя стоит, смущенно и радостно улыбаясь, перед накрытым столом с торжественной бутылкой вина посредине.

— Здравствуй, Люсенька, здравствуй!—Петя помогает Люсе снять шубку. Он явно взволнован, но хочет это скрыть. Начинает суетиться, приговаривая:

— Вот черт! О вешалке забыл!—Он хватает с подоконника молоток и ржавый гвоздь.

Быстро вбивает гвоздь в стену у двери, вешает Люсину шубку. Довольный ездовой застыл на пороге. Тут только Петя замечает его.

— Здравствуй, Данилыч!

Старик шепчет ему доверительно:

— Спасибо-то хоть скажешь старику?

— Хозяйка, зови к столу!—громко прерывает его Ширяев и тянет за собой Марушкина.

Старик не поддается.

— Не обессудьте, хозяева. Коли уж довелось в «Богатырь» попасть, свояка проведаю. Людмила Петровна, я там часок погостеваю. Ежели что в район передать или там на почту—так я напротив, через дорогу...

«Молодые» остаются одни. И вот они за столом—друг против друга. Петя опять находит дело—нарезает гуся, затем наваливает гору еды на Люсину тарелку.

— Понимаешь, захожу в правление, задача ясная — с председателем поругаться, а тут звонок из района: «Едет агроном». «Кто такой?»—«Такая, а не такой—Кретова Л. П.». Тут, сама понимаешь, уж не до ругани. Повезло председателю!—смеется Петя.—А я знал, что ты именно так решишь,—добавляет он серьезно.—Люб не люб, а все же тебе здесь, со мной рядом, легче будет. Да что это я заболтался?—Он поднимает бутылку.—«Кахетинское»! Ты ведь любила «Кахетинское»?

— Откуда ты знаешь?

— Я про тебя все знаю,—неожиданно серьезно говорит Петя.—Помнишь Новый год? Тебе Мишка Грачев все «Кахетинское» подливал. Ты-то не обращала на меня внимания. А я все видел...

Люся улыбается:

— А я совсем забыла. Тебе от Грачева привет. Мы вместе ехали. Он из отпуска на целину возвращается.

Петя откупоривает бутылку, разливает вино:

— Спасибо. Обязательно черкну ему. Нет, до чего здорово, что ты приехала. Да мы вместе...—Он осекся.

Люся ехидно смотрит на него.

— Вместе? Ах да, садовод и агроном!—Она хочет еще что-то сказать, но вместо этого заходится в припадке кашля.

— Проклятая печка!—кричит Ширяев. Он вскакивает из-за стола, распахивает дверцу топки, шурует сырые дрова, отчего дым валит еще гуще.—Единственное, чего я, городской слюнтяй, еще не освоил,—это печи!—говорит от сокрушенно и возвращается к столу. Поднимает бокал:

— За чудо! За тебя—здесь!

Они пьют.

— Люся,—с робкой надеждой спрашивает Петя,—все-таки сюда, в «Богатырь», ты из-за меня решила?

— Конечно! Кругом столько говорят о знаменитом садоводе Ширяеве!—дразнит его Люся.—Как же и мне не поддаться его чарам!

— А вы не смейтесь, товарищ Кретова! Мы по садоводству первые в районе!—Он берет из вазочки большое румяное яблоко.—Попробуй!

Люся надкусывает яблоко. Ширяев ревниво следит за выражением ее лица. Потом чокается с яблоком в ее руке—и выпивает полный бокал.

— А ты все такой же!—улыбается Люся.—По-прежнему мечтаешь стать вторым Мичуриным?

— Ширяевым хочу стать... А ты?

— А я... я—Ширяевой.—И Люся заливается неудержимым смехом.—Прости, Петя. Это глупо, глупая шутка...

— Простить?! Нет!—Петя явно захмелел от ожидания, от вина, от встречи, от чада.—Это «Шкелет» тебе прощал все твои шуточки. Он прощал, потому что знал—это ненадолго, это ненастоящее, это—не ты! А тебя он любил, маленький, жалкий «шкелетик»... И ты это знала. Сегодня Ширяев ничего не прощает, но он тоже любит тебя. И будет ждать столько...—Он подходит к Люсе, та встает и глядит на него широко открытыми, недоумевающими глазами.

И уже без пафоса Петя кончает тихо, грустно и просто:

— ...пока тебе не надоест.

И опять валит из печи дым. Он обволакивает их. Кашель, смех. Голос Пети:

— Проклятие! Послушай, Люсенька, давай проветрим избу... А я тебе пока свой сад покажу... А?

Голос Люси:

— Что ты, сумасшедший?! Ведь ночь почти!

Голос Пети:

— Я и хочу, чтобы ты увидела сад под звездами...

Люся и Петя быстро шагают по узкой тропинке к раскинувшемуся на задах деревни, по косогору, саду. Полная луна высоко поднялась в небе, залив землю серебристым, почти дневной яркости светом. Черные тени деревьев, сараев, кустов и плетней расцветили под мрамор снежное покрывало земли.

— Ты видишь?.. Вот он!..—говорит Петя так, словно перед ними раскинулись райские кущи. Но внешне этот зимний сад отнюдь не являет собой величественного зрелища. Потонувшие в глубоком снегу, редко посаженные невысокие деревца кажутся маленькими, слабенькими, и тому, кто не видел их в весеннем цветении, в осенней тягости плодов,—даже жалкими. Во всяком случае, такое именно впечатление производят они на Люсю.

— Какие-то они хилые, жалкие...—говорит Люся.

— Они хилые?!—потрясенно повторяет Петя.—Этот вот апорт хилый?—тянет он Люсю к небольшому деревцу.—Ты бы посмотрела в августе—под каждую ветвь приходится опору ставить, столько на них плодов! Или эта вот антоновка...—тащит он ее к другому дереву.—Каждое яблоко в килограмм! Или вот ранет—чемпион среди ранетов! Знаешь, когда осенью начинается перестук падалиц, то такой грохот стоит, что люди спать не могут. А вот когда с этой груши плод падает, одно мокрое место остается, такой он тяжелый и сочный!

— Ох, Петька, ну и выдумщик ты!

— Клянусь честью! Это наша гордость—крымчанка! Что за черт!—вдруг говорит Петя и становится на колени.—Так и есть! Ах, проклятые! Негодяи!

На стволе яблони, словно след маленьких острых пилок, свесился вниз лоскуток коры, обнажив белое тело дерева.

— О ком ты?—не понимает Люся.

— О зайцах, о ком же еще!—Петя перебегает к другому, затем к третьему дереву.—Так и есть—целое нашествие! Вчера только осматривали!

Приметив на соседней горушке ребят-лыжников, Петя лихо свистит в три пальца. «Эй, пацаны, сюда!..»—кричит он, сложив ладони рупором.

Затем он тащит Люсю к небольшому сарайчику, выволакивает опрыскиватель, запасы извести, «перевязочный» материал.

Подбегают ребята.

— Дяденька, ты звал?—спрашивает мальчонка в шапке с торчащим ухом.

— Ребят из нашей бригады знаешь?—торопливо спрашивает Петя.—Дуй в деревню и зови всех садоводов сюда. Скажи, Ширяев велел, Че Пе!

— А яблочка моченого дашь?—спрашивает мальчонка.

— Дам, дам! А ну, живо, одна нога здесь, другая— там!

Гикнув, мальчонка несется прочь.

— Надо же!—расстроенно говорит Петя.—Как раз, когда ты приехала! Ну ничего, мы быстро справимся.

— К чему такая срочность?—недоумевает Люся.

— Ты зайцев не знаешь. Да они хуже саранчи—за одну ночь сад погубят...— Петя протягивает ей крышку опрыскивателя.—А ну-ка, подержи!

— Ой, я ни рук, ни ног не чую,—жалостно говорит Люся.

— Ох, бедняжка, прости, ради бога! Ты и так легко одета, да еще намерзлась в санях.—Петя подходит к Люсе, поднимает воротничок ее шубки, стаскивает с себя шарф и кутает ей шею.—Иди домой. Председательницу увидишь—ничего ей не говори, зачем расстраивать старуху. А я скоро буду...

Люся бредет по тропинке. Навстречу ей пробегает какой-то парень, затем еще двое, а через некоторое время и девушка, на ходу заматывающая платок. Люся оглядывается и видит, как со всех концов деревни спешат к саду черные фигурки людей...

Она подходит к дому, переступает порог, и навстречу ей летит разъяренный голос председательницы.

— Вот дьяволы—и здесь нахалтурили! Простую печку сложить не могут! Вам бы тяп-ляп, да за воротник?

Люся робко входит в горницу. Знакомые уже ей печники молча мнутся перед разгневанной председательницей. От ее недавней печали не осталось и следа, она вся дышит яростью. Кочеткова оборачивается к Люсе.

— Ты не расстраивайся, Людмила Петровна. Я их из колхоза не выпущу, покуда печку не переложат.

— Надежда Ивановна,—осмеливается наконец произнести старик.—Да это мы враз справим. Руки, сама знаешь, золотые...

Председательница гулко ударяет ладонью по печке:

— Мне—кровь с носу, а чтоб как в сказке, чтоб как мечта!—Она подходит к столу, садится на табурет, берет яблоко, надкусывает его крепкими белыми зубами. Мастера потихоньку выползают из избы.

— Хуже нет—пришлых мастеров нанимать... На всю жизнь зареклась!—говорит Надежда Ивановна. И совсем иным тоном, по-бабьи заговорщицким, спрашивает Люсю: — Ну как—свиделись?

— Свиделись...—пожимает плечами Люся.

— Он парень—что надо!—убежденно говорит Кочеткова.—За таким не пропадешь! Ох, и ругаемся мы с ним!—произносит она с удовольствием.—Его сад вот где у меня сидит!—Председательница ударяет себя по затылку.

— У меня тоже,—роняет Люся.

— Нам всегда на людей везло! Вот до тебя агроном был—Величко Игнат Семеныч—я только что богу на него не молилась. Таких чудес у нас натворил! Да заболел дорогой человек, раны старые открылись, на пенсию вышел. И мы ждем от тебя, Людмила Петровна,—говорит Кочеткова проникновенно,—что ты нам его заменишь!

— Разве нас можно равнять?—тихо произносит Люся.—У меня ни опыта...

— Опыт придет—была б охота!—горячо прерывает ее Надежда Ивановна.—Ты, главное, не робей. Поможем, если что! У нас и лаборатория, и опытные делянки, ищи, пробуй, ошибайся—не беда. Поругаем, конечно, без этого нельзя. А ты опять не робей, знай свое! Только делай, от сердца делай—тогда ты нам друг и сестра, и мы за тебя жизни не пожалеем.

— Я молодой специалист,—опустив глаза, говорит Люся,—с меня нельзя спрашивать.

— То есть как же это—нельзя?—озадачилась Надежда Ивановна.—Я вот с печника неграмотного—и то спрашиваю... А ты институт кончала, сколько лет на трудовые деньги училась! Пора пришла—плати свой долг.

— Какой долг?—сердито восклицает Люся.—Ни у кого я не одалживалась, никому ничего не должна.

— А народу?—тихо спрашивает Кочеткова.—Народу, который недоедал—тебя кормил, народу, который кровь лил—тебя спасал, народу, который сегодня...

— Что мне все о долге твердят?!—резко прерывает ее Люся.—И словами-то все из газеты... Знаю я свой долг—три года после института на вас отработать! И все...

Кочеткова медленно поднялась.

— У нас, девонька, не барщина. Сами на себя отработаем! Отрабатывать приехала, а нам этого не надобно. Ни печников таких, ни агрономов...—Она некоторое время молча, внимательно смотрит на Люсю, чуть заметно покачивая головой:

— Так! Что же нам делать с тобой?

— А что? Я не отказываюсь... Как умею, так и буду...

— Без любви к делу—какая работа!

— Любви к делу у Ширяева на двоих хватит!—вдруг зло говорит Люся.

— Да как ты смеешь себя с ним равнять?!—не выдержав, впервые повысила голос Кочеткова.

— А вы не кричите!—плаксиво говорит Люся.—Я молодой специалист, на меня нельзя кричать. Вы на печников кричите!

Кочеткова как будто уже и не слышит ее:

— Ты вот что—подумай, оглядись. Ну, а если душа, сердце ничего тебе не подскажут—мой совет: уезжай. Не сживемся... И вот те крест—жаловаться не буду ни в район, ни куда там...—И она пошла к двери.

Остановилась, еще раз повернулась к сжавшейся и притихшей Люсе:

— А ты, верно, с Ширяевым один институт кончала?

Люся кивает. Кочеткова медленно открывает дверь и выходит из избы.

По вечерней улице, скользя на отполированном многими прохожими и проезжими снегу, бежит Петя Ширяев, нагруженный большой вязанкой дров и огромным фикусом в горшке.

Балансируя, как на проволоке, Петя переходит улицу, но в последний момент спотыкается и, спасая фикус, роняет несколько поленьев. Петя беспомощно оглядывается и видит похожего на зайца паренька.

— Эй, пацан, подсоби!—кричит он.

Паренек охотно, хотя и посмеиваясь, приходит к нему на помощь.

— А яблочка мороженого дашь?—спрашивает он, подбирая оброненные Петей дрова.

— Дам, дам! Вот так, пошли!

Петя вместе с пареньком подходит к дому и толкает ногой дверь. Бросает вязанку в сенях. С фикусом подходит к другой двери. Прислушивается. Тишина. Робко стучит. Молчание. Стучит еще раз—ни звука в ответ. Медленно открывает дверь, входит в горницу. Здесь пусто. Петя растерянно озирается.

— Люся! Люся!—зовет он вначале весело, затем с тревогой.—Люся!

Ни звука.

Петя ставит фикус прямо на пол, посреди избы, затем подходит к печке, открывает дверку, садится на корточки и машинально ворошит догорающие угли.

Трусят розвальни, удаляясь от деревни.

Люся, вытирая платком слезы, говорит трудным, как у плачущих детей, голосом:

— «Кровь с носу!» А я не хочу—кровь с носу! Я молодой специалист, с меня нельзя требовать!

— Подумала бы, Людмила Петровна!—уговаривает ее ездовой.—Хозяйство зажиточное, житье сытое, а что работы много, так где ж ее мало? Тут не то, что у петровцев, с начала не начинать. И дом справный, под железом. Может, вернемся?

— Что я, железной крыши не видела?—всхлипывая, говорит Люся.—«Кровь с носу»!

— Да ведь это только присказка такая,—убеждает ее ездовой.—Народ Кочеткову любит, она хоть и строгая, но справедливая.

— Да, справедливая! От нее все плачут! А я не хочу, я боюсь ее...

— Выходит, надо бы вам сразу в «Дворики» проситься,—раздумчиво-огорченно говорит ездовой.—Там председатель—сам агроном, человек тихий, степенный. Конечно, такого разворота, как в «Богатыре», нету, зато и вам спокойней будет. Поработаете под его рукой, обвыкнете, опыту наберетесь. Мне б, черту старому, раньше присоветовать. Вот уже верно: русский человек задним умом крепок!—И он сердито подстегивает заленившегося меринка.—Н-но, дармоед!

Розвальни бегут в темноту окутавшего землю глухого зимнего вечера.

...Из темных туч вынырнула большая круглая луна, похожая на медный таз. Тускло и печально осветив землю, она медленно плывет над полем вровень с санями.

Навстречу, тяжело фырча, движется трактор, тянущий длинную платформу с огромными неотесанными бревнами.

Ездовой сворачивает на обочину, пропуская караван.

Понуро бредет дальше усталый «Мальчик», и ездовой уже не понукает его, только слегка подергивает вожжи.

Впереди зажглись огоньки Городка, и «Мальчик», чувствуя приближение стойла, затрусил.

Сани в который раз останавливаются у дверей райисполкома.

— Может, нам вместе к Окунчикову пойти?—спрашивает ездовой Люсю.

— Ничего, я сама...—говорит Люся и соскакивает с розвальней.

— Вы только стойте на своем: «Дворики»—и все!—напутствует ее ездовой.—Ну, пошумит, а все равно по-вашему сделает. Он мужик сговорчивый.

В приемной райисполкома Марина накрывает клеенчатым чехлом старый «Ундервуд»—рабочий день кончился.

— Я пошла, Алексей Сергеич!—кричит она Окунчикову.—До завтра!

На ходу натягивая пальто, Марина торопливо идет к выходу и неожиданно сталкивается с Люсей.

— Опять вы?—ошеломленно произносит Марина.

— Опять я!—без малейшего смущения подтверждает Люся и проходит прямо к дверям кабинета.

— Рабочий день кончился!—пытается остановить ее Марина.—Алексей Сергеич занят!

Но Люся не слушает ее. Толкнув дверь, она входит в кабинет и замирает от удивления.

Председатель райисполкома с азартом натирает пол. Вся мебель сдвинута к стенам, закатана ковровая дорожка; ритмично и ловко скользит привязанная к ноге Окунчикова щетка по глади паркета. Но вот Окунчиков заметил Люсю.

— Товарищ Кретова?—произносит он растерянно.—Опять вы?

— Кажется, не вовремя?

— Застали, как говорится, на месте преступления... Ну, да ладно. С моими познакомитесь—молчок!—Окунчиков сбрасывает с ноги щетку и начинает передвигать вещи на их привычные места.—Понимаете, жиреть стал. Говорят—возрастное, а чертовски не хочется... Гантели завел, ребята дома смеются. Вот и придумал гимнастику. Да вы присаживайтесь...

Беспокоясь за судьбу Люси, ездовой решительно швыряет в снег недокуренную папиросу, поднимается на крыльцо райисполкома, распахивает дверь и тут же поспешно скрывается за ближайшую колонну. На крыльцо выходит Марина.

Вместо того чтобы сразу сойти вниз, она наклоняется, поправляет ботик на полной ноге, затем достает из сумочки зеркальце и критически разглядывает себя, ловя свет от висящего над входом фонаря. А ездовой томится в своем тайнике.

К подъезду подкатывает грузовик, битком набитый парнями и девушками; на всех ватные штаны и куртки, брезентовые рукавицы, в руках кирки, лопаты.

Марина быстро сбегает с крыльца. Ее шумно приветствуют. Она хочет залезть в грузовик, но тут один из парней зычно кричит:—Стой, братцы! Вы поглядите, в каком она виде!—и, обращаясь к Марине:—Ты что, стадион строить собралась или на бал?

— Не пойдет!—поддерживает его другой парень.—Она филонить будет!

И тут, растолкав ребят, вперед протискивается «Гамлет».

— Юных энтузиастов прошу успокоиться. Залезай, Марина!—Он протягивает руку девушке. Она переваливается через борт грузовика прямо в объятия «Гамлета». Тот достает откуда-то огромные поношенные валенки. — Переобуйся, франтиха!

Грузовик трогается.

Ездовой выходит из убежища, вытирает рукавом лицо и грустно покачивает головой: мол, вон до чего дошел ты, старый человек!

Кабинет Окунчикова. Мебель уже расставлена по местам. Прибирая на письменном столе, Окунчиков говорит, видимо, продолжая начатый разговор:

— Да, любовь к такому городу понять легко. Я в Ленинград только в прошлом году впервые попал. В отпуск. Носился, как угорелый, две недели. А ведь если всерьез—на один Эрмитаж сколько времени надо! Вам-то все это не в диковинку?

— Меня в детстве папа чуть не каждое воскресенье в Эрмитаж таскал... Надоело!—скучающим тоном говорит Люся.

— А тут тебе еще белые ночи!—продолжает Окунчиков.—Очумел совсем...

— Белые ночи меня почему-то раздражают...—И Люся добавляет с легкой улыбкой:—Вероятно, я не поэтическая натура!

— На «Идиота» попал!—увлеченный воспоминаниями, значительно и радостно говорит Окунчиков.—Исключительная постановка! Особенно князь Мышкин хорош. Не помните фамилию артиста?

— Какая-то длинная, забыла... Я не видела спектакля.

— А в Доме Пушкина бывали?—Окунчиков смотрит на Люсю уже испытующе.

— Это на Мойке? Конечно! Еще в третьем классе нас водили на экскурсию.

— А в Музее ленинградской обороны?

— Где это?

— На Фонтанке,—со смешком подсказывает Окунчиков.—Вы блокаду не переживали?

— Нет. Папино учреждение сразу эвакуировали!

— Так что же вас так привязывает к Ленинграду?—медленно спрашивает Окунчиков.

— Это моя родина,—не задумываясь, отвечает Люся.

— А Городок, а Покровское—чья родина?—В голосе Окунчикова звучат новые, строгие нотки.

Люся молчит, и, не дождавшись ответа, Окунчиков задумчиво продолжает:

— Странно, право,—иные люди цепляются за город руками и зубами. А на поверку из всего культурного богатства города пользуются только троллейбусом и, простите, канализацией... Да поживите хоть годик здесь—вы и Ленинград иначе воспримете!

— Разве я отказываюсь?—с готовностью отзывается Люся.—Хотите, еще в один колхоз съезжу?

— Нет, милая барышня,—насмешливо говорит Окунчиков,—ездить по колхозам—это уж мое дело.—Он встает и подходит к окну.—Мы могли бы заставить вас работать,—произносит он будто в раздумье.—Но заставлять стоит лишь тех, в кого веришь!—И коротко:—Дайте ваше направление!

Затомившийся в долгом ожидании ездовой прохаживается возле крыльца райисполкома. Но вот рядом с ним возникает знакомая длинная фигура в черном пальто. Обернувшись спиной к ветру, Лютиков закуривает сигарету.

— Эй, Лютиков!—окликает его ездовой.—Как дела—впереди бежали или за гробом топали?

— Сорвалась халтура,—уныло отвечает Лютиков.—Там ревизия, Ржавкина посмертно к суду привлекают.

— Вот те и гроб с музыкой!—усмехается ездовой.

Лютиков бредет своей дорогой, а ездовой заходит в райисполком. Навстречу ему медленно спускается по лестнице Люся. Лицо ее задумчиво и хмуро. Она настолько погружена в свои мысли, что не замечает возницу.

— Людмила Петровна!—окликает ее ездовой.

Вздрогнув, Люся остановилась. Ездовой замечает хмарь на ее лице и спрашивает участливо:

— Что, досталось от Бати?

— Подумаешь!—упрямо тряхнула головой Люся и будто скинула что-то лишнее, мешающее.

— Правильно, дочка!—поняв ее по-своему, одобряет ездовой.—Брань на вороту не виснет.

Люся выходит на улицу, ездовой ковыляет следом за ней.

— Значит, в «Дворики»?—спрашивает ездовой.

— Какие там «Дворики»! На станцию, домой!

Старик так и застыл.

— Куда?!

— На станцию! Домой еду!—И, словно только сейчас прочувствовав всей душой слово «домой», Люся радостно смеется.—Домой! Домой!

— Как же так, Людмила Петровна!—потрясенно спрашивает ездовой.—Неужто он выгнал вас? Да как он смеет? Хотите, я с ним по-свойски поговорю?

— Ну что вы!—отмахивается Люся.—Я ему предложила: «Давайте еще в один колхоз съезжу». А он: «Поезжайте лучше домой, барышня». Домой так домой! Дал бумажку: «Откомандировать в связи с невозможностью использовать». Вот дома удивятся!

— Эх, Людмила Петровна, молодая ты еще, не понимаешь—эдак всю жизнь покалечить можно!

— Вот еще!—беспечно отвечает Люся.—Папка поругает, конечно, но мусенька его быстро усмирит!

Ездовой понуро опускает голову и трогает с места.

Сани выезжают из города. На развилке стрела-указатель: «До вокзала 8 километров»

...Бежит из-под полозьев длинный санный след. Люся что-то тихонько мурлычет, болтает ногой, но ездовой уже не обращается к ней, угрюмо и сосредоточенно он глядит вперед. Тьма стала еще гуще, чернее. Но вот луна глянула в пролом туч — проливщийся свет косо резанул по бесконечному белому, без куста и дерева, полю.

И невесть откуда—то ли из той же небесной щели, то ли из-под земли—доносится жалостливый крик:

— Помогите!

Ездовой останавливает «Мальчика» и соскакивает с саней.

И снова звучит в ночи:

— Помогите!

Старик бросается в сторону от дороги и сразу чуть не по кушак проваливается в снег. В темной глубине ямы, на дне ее, копошится небольшая фигурка.

Ездовой торопливо распоясывается и, склонившись над краем ямы, кричит:

— Держи!—И кидает свою опояску.

— Больно тут глубоко... А то бы я сама выбралась!—уже веселая нотка звучит в голосе из воронки.

Над краем ямы показывается сначала голова в шерстяном платке, потом вся маленькая, щуплая фигура не то подростка, не то взрослой девушки в бобриковом пальтишке.

— Постой!—говорит ездовой,—да ты никак с почты?

— Ну да, я—Леля... Конюшкова...—говорит девушка.—Вот так сократила путь!—И, будто оправдываясь, добавляет:—Ветром закружило меня.

— Закоченела небось, дурочка!—ездовой помогает девушке перебраться через сугроб.

— Да нет. На мне валенки теплые... Я б нипочем не сбилась, но, когда темно, у меня красные точечки в глазах бегают.

— Куриная слепота,—определяет ездовой, устраивая ее в санях рядом с Люсей, которая следит за всем происходящим с веселым любопытством: все-таки происшествие!—Тебе куда, на станцию?

— Нет, на Стрелку.

— Все равно, со станции ближе! — Ездовой трогает коня. Конюшкова глядит на Люсю, узнает ее.

— Здравствуйте! Чего же так мало погостили?

— Насильно мил не будешь!—улыбается Люся.

Конюшкова устраивается поудобнее, возле теплого бока своей попутчицы.

— И как это вам не страшно одной?—спрашивает Люся.—Тут, в этой глуши, хоть криком кричи—не услышат.

— Вот вы же услышали...

— А если и крикнуть не успеешь?—поежилась Люся.

— Эка страсть!—улыбается Конюшкова.—Я который месяц хожу, ничего такого не бывало... Хотя нет, был один случай. Повстречался мне парень и стал с глупостями приставать...

— Как же вы отделались?—интересуется Люся.

— Я и не отделывалась. Просто поговорила с ним, объяснила, что он человека в себе теряет. Он слушал, слушал, потом заморгал глазами: «Ты не думай, что я такой!» Я его после видела, он в депо работает.

— Вот бы и заявили, куда следует,—наставительно говорит Люся.

— А зачем?

...Снова быстро бегут розвальни. Девушка пригрелась, пообвыкла. И прижимается она к Люсе, уже как к давней и близкой подружке. И в такт колокольчику она запевает тонким и чистым голоском:

Мы в жизнь вступаем, мы уже не дети,
И каждый беспокоился не раз,
Что, может быть, все сделано на свете
Что дела не оставлено для нас...

Люся подхватывает знакомую песню.

Но вот когда, усталыми руками
Закончив труд, минуту постоим,
Мы все, что люди сделали веками,
По праву назовем тогда своим!..

— И что же у тебя за дела такие на Стрелке?—спрашивает ездовой девушку, довольный, что опять нашелся человек, с которым приятно поговорить.

— Ученик там у меня,—с легкой гордостью отвечает девушка.—Стрелочника сын, Егорка. Вот уж полгода, как болеет, костное у него что-то. Ну, я хожу, занимаюсь с ним, чтобы не отстал.

— Он тебе что—родня?

— Да нет. Мне про него учительница Мария Владимировна рассказала... Мы с ней в одном доме живем.

— По-моему, это ее дело, а не ваше,—тоном взрослой говорит Люся.

— Старенькая, ей тяжело. А товарищи Егоркины тоже ходят, помогают. Да ведь дети так объяснить не могут, а Мария Владимировна говорит, что у меня учительская жилка есть. Какая там жилка! Просто терпение к детям большое.

— Это как у вас называется—комсомольское задание, что ли?—спрашивает ездовой.

— Задание? Нет, я сама...

— А что это вам дает?—вяло интересуется Люся.

— Они очень ко мне благодарные,—тепло говорит девушка.—А Егорка так всякий раз отпускать не хочет...

Люся смеется с оттенком превосходства.

— Чудные вы тут!

— Это чем же?—настороженно спрашивает Конюшкова.

— Живете как будто понарошку. Заботы какие-то себе придумываете! Один в трех яблонях заблудился, другой—вечный двигатель изобретает, третья на печах помешалась, от скуки, что ли? Вот уж, действительно, периферия!

— Макар Данилыч!—каким-то странным голосом говорит девушка и трогает ездового за локоть.—Остановите!

— Да ведь тебе со станции ближе!—оборачивается ездовой.

— Нет... полем быстрей дойду.

— Сиди. Довезу. Чего ноги бить?

— Нет! Я одна быстрей! Остановите!

И что-то в ее тоне заставляет ездового натянуть вожжи. Девушка соскакивает на дорогу.

— Спасибо, Макар Данилыч!—И, отворачивая от ветра лицо, девушка уходит пустым, открытым полем в ночь.

И из ночи, из тьмы тонкий девичий голосок затягивает песню:

Помнишь ночь метельную, шальную,
Помнишь домик на краю села,
Так в семью знакомую, родную
Ты в блиндаж к разведчикам пришла!..

Ездовой вздыхает и трогает коня. Все дальше, все глуше песня.

Впереди, примерно в километре, возникают станционные фонари, красные и зеленые огоньки семафоров. Дорога становится более людной.

Медленно и понуро бредет «Мальчик», тонко и печально скрипят полозья, уныло сутулится спина ездового. А Люся занята своими соображениями.

— Поезд через час...—произносит она вслух,—а у меня ни билета, ни брони. Вот уж, действительно, барышня, не позаботилась! Знаешь, дедушка...—трясет она ездового за плечо,—ты все-таки не спи, а давай побыстрей. Я тебе водочки поставлю.

— Я вам не дедушка. Марушкин—моя фамилия!—резко говорит ездовой.—А насчет водочки не беспокойтесь, не нуждаемся.

— Сердитый!—капризным и смешливым голосом говорит Люся.

— Сердитый?—повторяет, обернувшись к ней, ездовой.—Нет—старый дурак! Принял отсевок за золотое зерно!—И он с силой натягивает вожжи.

Звонко цокают копыта.

— Слезай, приехали!..—негромко, но властно говорит ездовой. От его прежнего добродушия не осталось и следа. Теперь он снова такой, каким был в споре с Окунчиковым,—суровый, все видящий, все понимающий и ничего не прощающий солдат.

— То есть как это—приехали?—удивленно и подозрительно спрашивает Люся.

— А вот так! Мы тебе не нужны, да и ты нам лишняя! Довольно лошадь по-пустому гонять. Освобождай сани,—и с насмешливым презрением доканчивает,—товарищ агроном!

— Вы не смеете! Я буду жаловаться!

— Давай, давай!—отзывается ездовой, но, видя, что Люся не слезает, берет ее чемодан с авоськой и ставит на дорогу.

Люся тут же выпрыгивает и хватает свои пожитки.

Ездовой круто, так что взвизгнули полозья, заворачивает меринка.

— Разве можно бросать человека?—хнычущим голосом заводит Люся.

— Человека?—На миг знакомый добрый огонек зажигается в глазах ездового, но светит он не Люсе.—Человек во-о-н, через поле шагает. Человека я не брошу! Н-но, пошел! —Стоя в санях, ездовой вытягивает «Мальчика» кнутом, и сани быстро катятся прочь.

Люся смотрит им вслед, но ездовой не оборачивается.

Все громче и громче звенит колокольчик,—ездовой торопится: у него снова есть путь и цель. Все меньше и меньше становится, отдаляясь, фигура Люси, пока не превращается в крошечную черную точку на белом покрове дороги...

Так заканчивался сценарий в первом его варианте.

Ездовой ссаживал Люсю в виду станции, а сам гнал коня вслед Леле Конюшковой. На дороге оставалась маленькая одинокая фигура Люси, а вдали затихал колокольчик.

Сценарий читали многие режиссеры, кинодраматурги, писатели, и большинство из них не согласились с такой концовкой. Автор слишком жестоко расправился с Люсей Кретовой, нельзя осуждать ее так бесповоротно. Несомненно, все происшедшее оставило глубокий след в ее душе, и это должно быть темой концовки, — вот примерно ход их рассуждений. Меня это убедило, и я написал новый конец, тот, что напечатан ниже. Я не утверждаю в нем, что Люся стала другим человеком и, конечно, останется в районе. Это было бы фальшиво. Нет, она только пропускает ленинградский поезд. Может быть, она уедет со следующим, может, останется здесь навсегда, — вопрос, так сказать, остается открытым. Ясно одно: происшедшее не прошло для нее бесследно.

Но вот сейчас, вернувшись спустя месяцы к сценарию в связи с его публикацией в журнале, я усомнился в художественной оправданности и нужности этого варианта. Быть может, все душевные сдвиги Люси следовало оставить за кадром, в подтексте, и кончить сценарий, как в первом варианте. Это суровее, но и выразительнее.

Я был бы очень признателен читателям журнала, как профессиональным работникам кино, так и непрофессионалам, если б они взяли на себя труд высказаться по этому поводу. Вот новый конец сценария.

Тускло горит электрический фонарь над заметенным крыльцом железнодорожной станции. По ступенькам медленно и устало со своим чемоданчиком и авоськой поднимается Люся. Открывает тяжелую дверь. Перед ней—полутемный зал ожидания, дремлют на скамейках люди, подложив под голову мешок, баул или чемодан. Люся проходит к светящемуся окошечку кассы.

— До Ленинграда,—говорит она усталым голосом, протягивая кассирше деньги.

Та равнодушно прощелкивает билет. Над Люсиным плечом протягивается длинная, сухая рука.

— Один до Питера!—звучит бодрый мужской голос.

Обернувшись, Люся встречается взглядом с Лютиковым. В свободной руке джазиста чемодан на молнии, под мышкой неизменная труба в черном футляре.

— А-а! Тоже назад—к цивилизации!—радостно, будто старой знакомой, говорит Лютиков и мечтательно добавляет.—Невский! «Астория»! Эрмитаж! ДЛТ! Музкомедия!

Люся молча отходит к угловой скамейке. Лютиков нагоняет ее.

— Ну, коли уж мы по жизни попутчики—посторожите, пожалуйста! Я на пару минут...

Он пристраивает свои пожитки рядом с Люсиным чемоданом и мчится в буфет. Люся опускается на скамейку, глаза ее кажутся огромными от подступивших слез.

Лютиков у буфетной стойки «профессионально» опрокидывает в рот стопку водки.

— Ну что—«Летят перелетные птицы»?—иронически спрашивает буфетчик.

— Какое там!—помрачнел Лютиков.—Знаешь, как сказал поэт: «Перебиты, поломаны крылья»...

— Я другое знаю,—бормочет литературно образованный буфетчик.—«Рожденный ползать—летать не может»...

Но вот помещение буфета наполняется шумом и светом подошедшего поезда. Бросив на стойку смятые комочки денег, Лютиков кидается вон из буфета.

Люся все так же сидит на скамейке. Она словно не замечает подошедшего поезда. Лютиков суетливо подхватывает свои пожитки.

— Скорее!—торопит он Люсю.—Всего три минуты стоит!

Люся даже не подняла головы. Уже в дверях Лютиков снова кричит:

— Вы опоздаете!—и стремглав убегает на перрон.

Люся сидит, опустив голову, плечи ее часто вздрагивают.

Звучит третий звонок. Лязгнув буферами, медленно трогается состав.

Светлые квадраты вагонных окон все быстрее и быстрее пробегают по Люсиной фигурке, по ее склоненной голове...

О художественных принципах, взглядах, вкусах

А. Каплер

Крылья искусства

Виктор Некрасов—писатель, которого я давно полюбил и глубоко уважаю. С тех давних пор, как я прочел «В окопах Сталинграда», родилось чувство, что у меня есть новый большой друг —умный, талантливый, честный.

Появлялся ли очерк, подписанный именем Виктора Некрасова, или новая его чудесная повесть «В родном городе»—я жадно читал все, ибо мне хотелось узнать, что скажет этот человек. Интересны его размышления о жизни, его наблюдения, мне дорога правда его произведений, мне глубоко интересен он сам—человек, который так думает, так видит окружающий мир.

И вот, оказывается, именно с Виктором Некрасовым мне приходится спорить.

Я прочел его статью «Слова «великие» и простые» в журнале «Искусство кино». Она написана—как все у В. Некрасова—умно и глубоко. Но чувство удовольствия от чтения смешивалось у меня с решительным протестом против некоторых положений этой статьи.

Виктор Некрасов не принял «Поэму о море». Правда, он, как человек умный, не пытается возвести свое субъективное восприятие этого произведения в обязательную для всех объективную истину.

Он так и пишет: «Я не поверил фильму», «У меня впечатление» и т. д.

Мне также хотелось бы сказать несколько слов о своем отношении к этой картине и к статье В. Некрасова, тоже не пытаясь выдать свои ощущения за нечто бо́льшее.

Длину дороги измеряют километрами, вес железа—килограммами. Измерить длину дороги килограммами, мягко выражаясь, затруднительно. Произведение искусства можно судить по законам, которые поставил перед собой его автор, судить же произведение по правилам, которым оно и не собиралось подчиняться,—нельзя.

В. Некрасов считает неправдой в «Поэме о море» основную ситуацию: по приглашению председателя колхоза в один и тот же день, со всех концов страны съезжаются в родной колхоз десятки бывших односельчан, чтобы проститься с родным селом перед тем, как его затопит новое море.

Разве правдоподобно, что председатель колхоза разыскал, известил, вызвал и в течение довольно длительного срока содержал десятки своих бывших односельчан, что они все получили на это время отпуск или командировку?

Автор статьи считает, что эта изначальная условность, легшая в основу фильма, родила условность (читай—неправду) всего остального, то есть неправду человеческих образов картины, всей картины в целом.

Я слушал когда-то Довженко, читавшего сценарий «Поэма о море». Через три года, уже после смерти Довженко, я смотрел поставленную Ю. Солнцевой картину.

И оба раза я был поражен изумительным величественным замыслом Довженко. Как это смело, как верно—отбросить мелкие, натуралистические мотивировки и посмотреть вот так, по-крупному, на нашу жизнь!

Как это прекрасно—собрать всех, кто вырос здесь, в этом селе, кто разлетелся по свету,— собрать, чтобы оглянуться вокруг, чтобы подумать о жизни, увидеть ее в небудничном свете! Какой чудесный образ Саввы—председателя колхоза—один из самых прекрасных, сложных и обаятельных образов нашего искусства!

«Я смотрел... и был холоден»,—пишет В. Некрасов. А я не мог сдержать слез, не мог заставить себя спокойно смотреть эту картину. Меня до глубины души взволновала ее поэзия, я не мог без волнения смотреть на председателя колхоза, на этого человека, несчастного и счастливого, с его домом, построенным ни для кого, с его горем и с его глубокими мыслями о жизни, с его желанием счастья для людей. Я не могу забыть лицо этого человека, в глазах которого отразились и ум его, и его беда, и его пытливые поиски правды. Актер, мне кажется, так органично слит с образом, что ни единой, самой малой щелки не остается между ними, ни на одно мгновение не появляется сомнение в правде, в достоверности этого Саввы.

А В. Некрасов смотрел и видел актера—Бориса Андреева, который играет председателя колхоза, то есть видел неправду. Ведь вот как разно устроено человеческое зрение!

Если бы мне во время просмотра картины вдруг сбросить с себя ту магию, при помощи которой Довженко ввел меня в круг своих мыслей, своего ви́дения мира, своих условностей, если бы мне вдруг протереть глаза и посмотреть будничным взглядом на экран, то и мне бы, вероятно, показалось странным, что генерал говорит о себе «я бессмертный, я счастливый человек, и то, что я думаю и чувствую,—прекрасно». Может быть, и я, как В. Некрасов, увидел бы в этом зазнайство генерала, а во всем его поведении—барство.

— Вы даже собственного сына вырастить не смогли,—обвиняет генерала В. Некрасов.—Вырастили упитанного барчука, презирающего всех... Где он всему этому научился? С кого берет пример?..

Позвольте, дорогой товарищ Некрасов, но ведь Довженко показывает нам этого барчука, дрожа от гнева. Он для того и «вывел» его на экран, чтобы не было таких барчуков, он протестует против них! Он показывает нам и отношение самого генерала к сыну, к его барству, и мы понимаем, что это несчастье отца. Мы можем гадать—почему он таким вырос. Мне, например, кажется, что тут отразился характер матери и условия—слишком благополучные условия,—в которых она растила этого свиноподобного мальчишку, и то, что отец им не занимался и, может быть, дурной пример кое-кого из тех, кого он видел вокруг себя.

А помните ли вы сцену на кургане, когда два мальчика закрывают глаза и тупой, лишенный фантазии свиненок не видит ничего сам и не верит в то, что другой мальчик мог что-то увидеть?

А сцена мальчика с дедом! Разве в ней не видны отчетливый авторский протест против мальчишки и отрицание всего образа жизни, который он представляет?

И разве нет здесь утверждения умной и простой жизни деда, а через нее и вообще простой и умной жизни народа?

Мне представляется, что следует не обвинять генерала за этого барчука, а благодарить картину, которая нам показала его.

Еще о генерале. В. Некрасов подозревает генерала в том, что он не бывал в колхозе после войны, не интересовался жизнью родного села, не старался помочь ему, не приезжал повидаться с отцом—служба и дела, видимо, заслонили от него родной дом.

Может быть, эти подозрения и основательны. Но чувствуется ли в образе генерала, которого, на мой взгляд, интересно играет Б. Ливанов, что он не приезжал оттого, что зазнался и стал барином? Я увидел в этом образе нечто совсем иное. Я увидел человека, умеющего мыслить и чувствовать, прошедшего вместе со страной великие испытания, видевшего много больше, чем другие. И следы трагических событий, наложивших след на этого человека, и то, что он теперь обязан думать о больших делах, от которых зависит безопасность страны, судьба мира,—и это мне виделось в нем.

И в том, как ведет себя, как держится генерал, я видел не высокопарность и барство действующего лица картины, а свойственные искусству Довженко обобщение и приподнятость человеческого образа.

После просмотра во ВГИКе «Поэмы о море» поздно ночью позвонил мне один из наших студентов и сказал:

— Я хожу по городу и не могу успокоиться. Никогда не думал, что такие большие мысли могут прозвучать с экрана... Как вспомню про эту историю со спасенными дикими гусями—так и перехватывает у меня

дыхание... как же он чисто и высоко думал и чувствовал, Александр Петрович...

Признаюсь, и я не спал после этой удивительной картины. И мне все виделись эти добрые люди, и как уснули они, отпустив на волю птиц. Как чудесен этот зов художника к добру, к чистоте, к справедливости и великодушию!

В. Некрасову не хотелось бы лично познакомиться с людьми из «Поэмы о море»—он боится, что они заговорили бы его, а я был бы счастлив, встретив в жизни и этого председателя колхоза Зарудного, и этих людей, отпустивших на волю диких птиц, и генерала, и его отца, и маленького мальчика, который видит такие интересные картины, когда закрывает глаза.

Что же, очевидно, у нас с Некрасовым просто разные вкусы, разное мы видим в фильме.

С некоторыми утверждениями В. Некрасова я согласен: мне тоже кажется крайне неудачным писатель (артист М. Романов)—бездейственный, благостный и ложно-значительный. Мне тоже не понравился Голик—неинтересный и плоский по сравнению с глубокими, объемными образами, стоящими рядом.

С сожалением примиряясь с тем, что может существовать такое разное, полярное восприятие картины, я спорю с В. Некрасовым по основному его положению.

Нельзя, мне кажется, сопоставлять несопоставимые величины, а именно это делает В. Некрасов, сравнивая «Поэму о море» с очень талантливой и своеобразной картиной —«Двумя Федорами». Это напоминает мне пресловутую алогичную задачу, которую любящие родители ставят перед своим чадом: «что ты больше любишь—маму или котлетку?»

«Поэма о море» и «Два Федора»—это два совершенно разных искусства. Можно найти в каждой из этих картин сотни предлогов для разговора об искусстве, но как можно ставить их рядом и сравнивать?

Давайте тогда судить льва по законам птиц. Мы будем возмущены тем, что у него нет крыльев и он бегает по земле.

А если судить самую лучшую корову по законам змей, то мы не сможем ей простить, что она не извивается!

И то, что В. Некрасов считает условностью в «Поэме о море» основную ее ситуацию: слет сыновей села для прощания с родным домом,—это крылья Довженко. Ему не нужны бытовые мотивировки: как предколхоза разыскал, как известил этих людей, на какие деньги содержал,—эти мотивировки бегают по земле. Они не нужны в воздухе.

По поводу сравнения несравнимых явлений Маяковский написал так:

Лошадь
сказала,
взглянув на верблюда:
«Какая
гигантская
лошадь-ублюдок».
Верблюд же
вскричал:
«Да лошадь разве ты?!
Ты
просто-напросто
верблюд недоразвитый»
И знал лишь
бог седобородый,
Что это
животные
разной породы.

Я не разлюблю Виктора Некрасова за его статью. И я уважаю его мнение—он написал, как чувствовал, как видел, со всей непримиримостью убежденного человека.

Но я тоже видел свое в «Поэме о море» и тоже непримирим и готов стать на защиту этой поразительной картины.

Что же делать—на то и разные глаза у людей, чтобы видеть искусство по-разному.

От редакции. Опубликованная в № 5 журнала «Искусство кино» в порядке творческой дискуссии статья тов. В. Некрасова о стилистике новых фильмов—в частности, картин «Поэма о море» и «Два Федора»—вызвала ряд полемических откликов. Писатель М. Рыльский, критик Я. Варшавский, кинодраматург А. Каплер на страницах журнала присоединились к мнению редакции, что тов. В. Некрасов неправ в своей оценке фильма «Поэма о море» и в своем вольном или невольном стремлении ограничить диапазон нашего киноискусства рамками бытовой психологической драмы. Мы твердо убеждены, что наше искусство, верное методу социалистического реализма, одержит замечательные творческие победы и на тех путях поэтического, исполненного высокой романтики, лирико-философского кинематографа, которые прокладывал гениальный художник-новатор Александр Довженко.

Л. Погожева

Из дневника критика

Мы идем с вами по улицам Москвы. Со стен домов десятки пестрых рекламных афиш говорят нам о новых картинах—художественных, документальных, научно-популярных, мультипликационных. Киноповести, драмы, комедии, романы, приключенческие ленты, фильмы для детей, публицистика. Каждый фильм в нашей стране смотрят миллионы, и почти каждый фильм является полпредом нашей страны за рубежом. По нему судят о нас, о нашей жизни, об уровне нашей художественной культуры. Значит, важен каждый фильм. И надо заботиться и думать не об избранных десяти, а решительно обо всех картинах, ибо все они, без исключения, должны являться нашим боевым оружием.

Мы часто теперь участвуем в различных смотрах, фестивалях. На них демонстрируются и обсуждаются лучшие фильмы. Ну, а как быть с [остальными? Как найти такую свободную форму разговора, чтобы включить в него все, буквально все выходящие у нас картины? И мы подумали, что одной из таких форм могут стать критические обзоры. Возможно, так и сложится к концу года живая и относительно полная история кино за год. Пусть будут в этих обзорах и размышления о вопросах общих, о процессах, начавшихся не именно сегодня, в данную минуту; но пусть будет и разговор о конкретных фильмах, о всех, которые появляются и смотрятся почти одновременно. Думаете, что будет очень уж пестрая картина? Ну что же, это не беда, обзор должен отразить то, что есть, и указать тем самым на то, чего нам не хватает. Надо попробовать.

Раздумывая над современным киноискусством, мне хотелось бы обратить внимание на такую характерную черточку в его жизни, как движение в сторону все большего разнообразия и богатства форм, все большего разнообразия художественных тенденций, пристрастий и вкусов.

Одно за другим в 1958 и в начале 1959 года появлялись произведения, отмеченные печатью зрелого и глубоко своеобразного мастерства, произведения особой, индивидуальной поэтики, позволяющей легко угадать руку мастера, их создавшего.

Выступили со своими первыми или вторыми картинами молодые творческие работники, и мы увидели в созданных ими произведениях развитие ранее существовавших традиций и вместе с тем, поиски новых, оригинальных решений. Мы почувствовали ярко выраженные вкусы, стремления, склонности, симпатии и антипатии художников и при всей спорности отдельных произведений и некоторых общих тенденций в творчестве молодых не могли не отметить, что многие из них создают живое и многообещающее искусство.

Конвейерный поток холодных, ремесленных поделок, конечно, при этом еще существовал и существует. Более того, он даже отчасти и процветает. Но прорывы в его цепи становятся все чаще. Достаточно назвать такие произведения последних лет, как великолепная «Поэма о море», «Тихий Дон», «Летят журавли», «Рассказы о Ленине», «Коммунист», «Дом, в котором я живу», «Судьба человека», «Настасья Филипповна», «Фатима»...

И еще одну очень существенную общую черту, характерную для нашего искусства, хотелось бы мне отметить, прежде чем перейти к суждениям о конкретных его явлениях последнего времени. Это наметившуюся чрезвычайно ценную тенденцию к поэтическим обобщениям, когда искусство от эскизов, этюдов и набросков, выражающих лишь

первоначальные наблюдения художников, переходит к обобщениям, типизации явлений и образов. И в этой важной и сложной работе художников—в создании поэтических обобщений—также можно наблюдать различные пути и тенденции, свидетельствующие о великих возможностях искусства социалистического реализма.

Так, например, в «Поэме о море» художник шел к обобщению от своих раздумий над ежедневными и вместе с тем грандиозными изменениями жизни. В этом произведении автор активен, он всегда рядом с героями, более того—он один из них. Авторскими чертами одарены многие персонажи, они тоже и философы и поэты. В «Поэме о море» воплощены как бы сами раздумья над окружающей жизнью, осуществлено стремление взглянуть на предметы и людей с разных сторон, увидеть в них сочетание возможного и действительного, раскрыть самое сокровенное. Довженко делает это не через традиционные фабульные столкновения, он заглядывает прямо в душу героям. «Как хорошо человеку в этой картине,—пишет Довженко в сценарии.—Не надо никого убивать, ни похищать не надо, ни красть, ни взламывать. Как далеко ушел он от этого! И комиковать не надо, в угоду кому-либо. И ухищряться в сложности сюжетных сплетений. Сколько простора для мысли, чувств, и как далеко видно в широких ее просторах»*.

Довженковский поэтический кинематограф—это один из возможных и очень интересных способов обобщения, типизации жизни. Один, но не единственный в нашем искусстве. Вот пример совершенно иного подхода к решению поставленной задачи.

В фильме «Добровольцы» взяты большие события в жизни страны за двадцать лет. Они иллюстрированы человеческими образами, лирическими стихами. Авторы фильма—поэт Е. Долматовский и режиссер Ю. Егоров—идут к художественному обобщению от явлений, уже обобщенных в самой жизни, в самой ее истории уже типических. Авторы ставят своей задачей дать собирательный образ героев—комсомольцев 30-х годов; показ сложности человеческих характеров не входил в их намерения. Авторская позиция и в этом фильме исполнена активности. Своеобразие ее состоит в том, что автор как бы стоит над героями. Он, и только он, размышляет о смысле происходящего и комментирует то, что мы видим на экране, предоставляя героям действовать так, как действовали в подобных обстоятельствах многие наши современники.

Иллюстративность, совершенно недопустимая там, где решаются сложные психологические задачи, оказалась естественным приемом в произведении, о котором можно сказать, что оно написано в лирико-публицистическом плане.

И еще об одном способе обобщения хотелось бы нам напомнить—о том, которое идет от подробной разработки характера человека, от пристального интереса к человеческой личности, от изображения индивидуальных особенностей психического склада человека, даже в какой-то мере от случайностей его судьбы. Такой тип обобщения мы видим в фильме «Дорогой мой человек», поставленном режиссером И. Хейфицем.

Можно назвать еще фильм «Судьба человека» — эту первую режиссерскую работу С. Бондарчука. Здесь перед зрителем возникает данный в форме монолога обобщенный рассказ о судьбе простого русского человека, вынесшего неимоверные страдания в годы войны. Герой этого фильма сразу воспринимается зрителем (и читателем рассказа Шолохова), как образ собирательный. В его судьбе заключены все тяготы, все страдания, все горести, перенесенные русскими людьми в прошедшей войне. И вместе с тем в самом облике Андрея Соколова с удивительной яркостью показано и то, почему никакие силы не смогли сломить дух русского человека.

Напомним еще один фильм, уже в своем названии раскрывающий заключенную в нем тенденцию к обобщению. Это фильм «Коммунист». В этом произведении Е. Габриловича и Ю. Райзмана осуществлена глубокая и умная попытка разобраться в прошедшем, посмотрев на него глазами человека 50-х годов. В фильме создан тип человека-коммуниста, и особенность решения этой громадной задачи заключена в том, что показан он вне героики боев, вне свершения трудовых подвигов, а в будничных, малозаметных делах. Великое раскрывается здесь в обыденном.

Итак, к поэтическим обобщениям, часто вторгающимся в область будущего, советские художники идут разными путями, осуществляя совершенно различные решения, выражая различные пристрастия и художественные вкусы. Таких, например, произведений, как

* «Искусство кино», 1957, № 1.

«Поэма о море», в нашем искусстве совсем немного. Это фильм единственный в своем роде. Во многом неповторимый. Но богатейший творческий опыт одного из великих художников нашего времени нельзя обходить стороной, и, кто знает, может быть, найдутся достойные ученики Александра Довженко, которые творчески разовьют, продолжат традиции поэтического, лирического кинематографа.

И, конечно, всегда рядом с этой традицией будет развиваться другая—традиция прозаического, повествовательного кинематографа, блестящим представителем которого является режиссер С. Герасимов, уже имеющий в современном киноискусстве свою школу. Впрочем, понятие «школа» не есть некое застывшее, не способное к развитию понятие. Да и в творчестве самого режиссера Герасимова, в его последней картине «Тихий Дон» можно легко обнаружить серьезный сдвиг в сторону искусства значительно большей драматической и философской силы, чем это было свойственно режиссеру ранее. Когда мы говорим о герасимовской школе, мы имеем в виду лишь некие общие принципы и требования, особенно в работе с актерами, которые отличают художественную манеру Герасимова.

Ярче всего, как мне кажется, принципы герасимовской школы были развиты в таких картинах молодых художников, как «Чужая родня» М. Швейцера, «Дело было в Пенькове» С. Ростоцкого, «Дом, в котором я живу» Я. Сегеля и Л. Кулиджанова.

И вот в начале 1959 года появился еще один фильм о деревне, также развивающий герасимовскую линию в киноискусстве. Это «Отчий дом» режиссера Л. Кулиджанова, поставленный им по сценарию Б. Метальникова.

Светла и значительна главная мысль произведения, его сверхзадача. Она угадывается уже в самом названии—«Отчий дом». Тема «Отчего дома» не сводится к истории о том, как нашла свою родную мать девушка Таня. Таня не была сиротой, у нее были добрые, любящие приемные родители. И не о конфликте двух семейств, двух матерей и одной дочки рассказывает картина. Она рассказывает о том, как Таня ушла из узкого комнатного мира, где росла, окруженная заботой других, не помышляя, что можно жить иначе. Как нашла она иную жизнь, наполненную заботами о других, как поняла она свою ответственность за поступки свои перед другими людьми, как родилось в ней желание помочь, вмешаться, работать вместе с другими, как нашла она первую, пусть горькую любовь, научилась видеть не только внешнее, но и глубже проникать в смысл окружающего, и в итоге нашла свое место в жизни—свой отчий дом. Он для Тани не заключен в тесной материнской хате, он—в самой жизни колхоза, где она впервые ветретилась с действительностью, откуда она, может быть, уедет учиться, но куда обязательно вернется, чтобы учить других. О, конечно, Таня не стала еще вполне положительной героиней. То, что с ней произошло, является лишь началом процесса, началом перелома в ее сознании.

Фильм «Отчий дом»—простая и правдивая киноповесть о хороших людях. Жизнь деревни показана в ней без прикрас и вместе с тем с подлинной поэтичностью. В фильме нет того, что можно было бы назвать формальными открытиями, нет заметно-оригинальных художественных приемов. Однако достоинство его в том, что, внимательно вглядываясь в своих героев, режиссер сумел показать богатство человеческих душ. Напомним одну сцену из фильма. Однажды, оставшись вдвоем с дедом в избе, Таня впервые обратила внимание на портреты, висящие над старомодным комодом. Оказалось, что это ее отец и два брата, погибшие на войне. Дед сказал ей об этом очень просто, без желания разжалобить избалованную городскую девушку, без желания напомнить ей, что она теперь осталась одна у матери, уставшей от горя и одиночества. Но простые слова деда и серьезно глядящие с портретов лица погибших вдруг приоткрыли перед девушкой завесу над огромной, трудной и великой жизнью, прожитой этими обыкновенными людьми, жизнью, наполненной таким богатым содержанием, что перед ней ее собственная жизнь показалась и пустой и малозначительной.

Есть нечто новое в фильме и в образе председателя колхоза. Это новое заключено не столько в том, как решен в фильме образ, но в самом типе этого человека, несомненно увиденном в современной нам жизни. Инженер, житель Ленинграда, некогда воевавший в местах, где теперь расположен колхоз, председатель являет собой новый тип человека-мечтателя, человека широкой и доброй души. Это интеллигентный человек в лучшем понимании этого слова. Он влюблен в жизнь, поднимающуюся вокруг него, в строительстве которой он принимает живое уча-

стие. Это мягкий человек, большого благородства и честности, и поэтому так мучительно стыдно людям совершать при нем дурные, корыстные, хотя бы и мелкие проступки.

Фильм «Отчий дом» далек от совершенства. В нем есть погрешности и в сценарии и в режиссуре. Не все одинаково хорошо в актерском исполнении. Наряду с отлично вылепленными ролями стариков-колхозников — деда и матери героини, наряду с поразительно живым, искрящимся образом Нюрки в исполнении Л. Овчинниковой, сама Таня—главная героиня—удивительно однотонна. В этом образе мы не почувствовали характера. А как было бы хорошо, если бы молодая актриса Л. Марченко чуть-чуть приподнялась в своем исполнении роли, попыталась глубже показать нам свою героиню. Представим себе на минуту, что вдруг, по контрасту с первыми сценами, где Таня выглядит этакой кислой и плаксивой барышней, где-то в последующих сценах она проявила бы совсем, ну совсем иные качества характера—может быть, даже какую-то искрометную веселость, живость, озорство. Или если уж и не проявила всего этого, то хотя бы указала нам на возможность этих или схожих черт в облике девушки. Но ничего этого героине не было дано ни сценаристом, ни режиссером, ни актрисой, и где-то совсем рядом с большой жизненной правдой прошла еще одна показанная на экране девушка, прошла рядом с большой темой, рядом с серьезным обобщением.

Созданному образу не хватило того «чуть-чуть», которое могло озарить его солнечным светом большой художественной правды и глубокой мысли.

Этого «чуть-чуть» не хватает фильму и в других его компонентах. Все в нем трогательно, искренне, но как-то слегка приглушено, не доиграно. Не доиграны человеческие взаимоотношения, поэтому о многом не сказано так сильно, ярко и страстно, как бы этого хотелось. И кажется порой, что авторы фильма, и сценарист, и режиссер, и оператор выступают скорее как доброжелательные бытописатели, нежели поэты и философы. Особенно это чувствуется во второй половине картины, где авторы начали поспешно рассказывать сюжет и всячески сдерживали себя, боясь дать актерам разыграться вволю, боясь контрастов смеха и слез, простоты и патетики, прозы и лирики.







«ОТЧИЙ ДОМ»

Нам могут сказать, что такова особенност режиссерской манеры Л. Кулиджанова и что, следуя, например, за традициями, идущими в русском искусстве от Чехова, развивая эти традиции, можно любить лишь слова простые и скромные и избегать слов патетических и высоких. Однако вспомним монологи доктора Астрова, монолог Сони, заключительные слова Коростылева в «Попрыгунье», вспомним драматическую страстность «Палаты № 6», чудесную, тонкую, акварельную лирику «Степи», патетическую образность «Чайки», и мы поймем, что следование той или иной традиции в искусстве, требование единства замысла, идеи, стиля не обрекают на однообразие интонаций, не должны обеднять колористического богатства палитры художника.

Если в отношении картины «Отчий дом» справедливо было посетовать на недосказанность, недоработанность широко и вольно задуманного сюжета, то в отношении некоторых других картин хотелось бы напомнить известные слова Чехова о том, что «кратость есть сестра таланта».

Действительно, сколько еще у нас произведений излишне растянутых, аморфных, многофинальных. Долгие годы в полном забвении находилось у нас тонкое и интересное искусство киноновеллы и вместе с ним—искусство короткометражного художественного фильма. Не мудрено, что в этой области нас обогнали кинематографисты Франции, где целая группа художников, так называемая «группа тридцати», успешно и интересно работает над созданием короткометражных фильмов.

Короткий рассказ или новелла—жанр, отлично представленный в современной литературе такими, например, писателями, как К. Паустовский, С. Антонов, Ю. Нагибин и другие,—таит в себе интереснейшие творческие киновозможности. Лаконичным языком новеллы можно отлично рассказать о серьезных и больших жизненных событиях, раскрыть психологию героев.

В последнее время сделан ряд попыток экранизировать короткий рассказ, однако частенько, вопреки всякой логике, рассказы эти на экране растягиваются на обычную полнометражную ленту, и при этом безвозвратно уходит особая прелесть лаконичного письма.

В основу фильма «Под стук колес» легли короткие рассказы Юрия Нагибина. Фильм поставлен совсем молодым режиссером, дипломником ВГИКа М. Ершовым. Этот фильм должен был быть короткометражным, но он не стал таковым, его искусственно растянули, и поэтому мы имеем дело как бы с несостоявшейся киноновеллой. Причем сразу можно сказать, что если бы из фильма вынули всю его среднюю часть, ту, где герой показан обучающимся в Ленинграде,—фильм произвел бы более законченное, цельное и сильное впечатление.

Но будем судить о фильме в том виде, в каком он сделан, тем более что при всей его растянутости в нем много интересного, своеобразного, и было бы несправедливым этого не увидеть.

Какова генеральная мысль фильма? Что хотел сказать молодой режиссер, рассказывая вслед за Ю. Нагибиным историю трудной любви? Мне думается, что главная мысль фильма, данная в форме размышлений героя под стук колес, это мысль о чувстве ответственности в любви. Не коллизия любви и долга, которая была основной коллизией, разрабатываемой искусством классицизма, а коллизия, возникающая в результате нарушения долга, заключенного в самой любви. Под стук колес бегущего поезда вспоминает герой историю своих отношений с девушкой, от которой он только что уехал, ибо она оскорбила его чувство. Герой старается разобраться, почему это произошло.

Он вспоминает. Двое ребят росли вместе, дружили, играли и мечтали, хотя были очень разными, почти во всем противоположными друг другу. Дети выросли, пришла любовь, а различие характеров, привычек, мечтаний осталось. Он был смелым, настойчивым, трудолюбивым, она—слабой, капризной, ленивой. Выросшая в мещанском, ленивом семействе, она тянулась к легкой жизни и сбилась с пути. А он не помог ей, не удержал, уехал в Ленинград учиться, думая, что можно помогать друг другу письмами и любить на расстоянии. И ошибся. Ее нельзя было оставлять одну. Поняв это и осудив себя, герой спрыгивает с поезда и бежит навстречу к ней, жалкой, оставленной. Таковы размышления и поступки героя. Его можно понять, можно и посочувствовать ему. Ну, что же, бывает и так. Не всегда любят достойных, сильнейший должен помочь слабому. Таково наше отношение к герою. Ну, а что же героиня? Ей сочувствовать труднее, ибо очень уж мелко и неумно ее поведение. Она показа-

на только иждивенкой легкой жизни. И не слишком ли просто и быстро кончаются ее горести, в которых сама она кругом виновата? Да, в самом деле, была ли у нее настоящая любовь к герою или только привычка к тому, чтобы он всегда выручал ее из беды?!

В суждении о героине, в отношении к ней у режиссера нет ясной и твердой позиции. Видимо, все же она ему нравится, и он всячески хочет показать зрителю силу ее очарования. Эту чисто женскую силу отлично передает и актриса Ия Арепина. Она как бы говорит: «Да, героиня ленива, неумна, капризна, но, смотрите, какая она очаровательная. Смотрите и любуйтесь—в ней бездна женского обаяния».

Кульминацией роли в исполнении Арепиной являются две сцены, где героиня танцует. Первый раз это радостный юный танец, прямо на лужайке, босиком. В этом танце переданы чувства героини, которые ее переполняют, и главное из них—чувство непосредственной радости жизни. Сцена эта не без изыска снята оператором Д. Месхиевым, который показал нам почти весь танец с верхней точки, подчеркнув в запрокинутом лице героини присущую ей самозабвенную радость жизни.

Второй раз героиня танцует в доме отдыха. И здесь уж нет никакой радости, здесь выступают иные чувства—сомнение, страх, колебание, упрямство и растерянность. Два танца—два состояния. Это интересное пластическое решение темы. И все же остается чувство неудовлетворенности: что же автор, поставивший тему об ответственности и долге в любви, что же он не высказал своего отношения к героине? И не заслонило ли любование женским очарованием мысли о том явно дурном, ничтожном и мелком в облике героини, что так далеко от этических норм в нашей жизни?

«Под стук колес»—одна из новых работ киностудии «Ленфильм» в 1959 году. Что ж, коллектив делает хорошее дело, оказывая помощь дипломникам в их первых самостоятельных работах. Но, может быть, следовало, поддерживая все хорошее, ценное, свежее, что бесспорно имеется в творчестве молодых, требовательнее подходить к их первым фильмам, помогая преодолеть подражательность, добиться ясной концепции, четкой и лаконичной формы, образного ее воплощения.

Интересным психологическим этюдом явился второй фильм, поставленный на студии «Ленфильм» по рассказу Ю. Нагибина режиссером В. Шределем.





«ПОД СТУК КОЛЕС»

«Ночной гость»—это пример умелой экранизации литературного первоисточника. В фильме сохранена своеобразная интонация рассказа, передана характерная для творчества Ю. Нагибина «сложная простота», умение в простейшем сюжете раскрыть серьезные и важные мысли. Единственная претензия, которую можно предъявить к экранизации «Ночного гостя»,—это растянутость экспозиции. Действие рассказа начинается сразу:



«ночной гость»

«он появился поздно вечером, почти ночью...». В фильме же дается длинное разъяснение: что это за избушка у озера, кто собравшиеся в ней люди. Все это излишне.

Итак, на экране рыбацкая хижина, сторожка, стоящая у самого озера,—излюбленное место любителей рыбной ловли. Неторопливо рассказывает автор маленький эпизод из жизни, делится своими раздумьями о неожиданно появившемся в избушке ночном госте. Фильм передает противоречивые чувства рассказчика, которому почему-то сразу стал неприятен пришедший ночной гость, но почему—он не может дать себе отчета.

В самом деле, почему пришедший собрался на рыбную ловлю, но не взял с собой удочки? Почему у него нет своей рыбацкой одежды? Почему с такой легкостью он рассчитывает во всем на помощь других?.. Но тут же автор-рассказчик себя укоряет: все вздор. Пал Палыч, видимо, хороший, душевный человек... Вот он угощает всех конфетами, хлопочет, чтобы все вместе с хозяевами сели за стол.

Все эти наблюдения, важные мелочи, оттенки мыслей накапливают настроение нарастающей тревоги. Вас начинает окутывать атмосфера секрета, появившегося вместе с гостем. Она подчеркивается также всем изобразительным решением фильма, действие которого происходит в основном в вечернем освещении в ненастную погоду.

Главный интерес и главная удача фильма заключены в образе самого ночного гостя—Пал Палыча.

Есть актеры, которые, как только они появляются на экране или на сцене, сразу заставляют вас насторожиться, ждать чего-то впереди. Вы неотрывно следите за таким актером, и в каждом его движении, в нюансах мимики, в интонациях ощущаете нечто значительное, не случайное. К таким актерам относится И. Смоктуновский, поразивший всех своим исполнением сложнейшей роли князя Мышкина в ленинградском спектакле «Идиот», заставляющий в картине «Ночной гость» напряженно следить за каждой мелочью в поведении и облике Пал Палыча, угадывая за этим скрытое значение.

Кто же такой Пал Палыч в исполнении Смоктуновского?

На первый взгляд—это человек добрый. Но присмотримся ближе—и увидим, что злой. На первый взгляд—человек сложный. Но вглядимся, и обнаружим, что пустой и даже опустошенный. О, такие еще часто встречаются в жизни. Они способны приласкать ребенка, но попробуйте затронуть их чувство собственника! Подобные Пал Палычу люди из глупой прихоти, почти бездумно, могут причинить боль, поссорить хороших людей, поселить недоверие, а то, пожалуй, оклеветать.

В фильме Пал Палыч цитирует строчки: «Сегодня я живу, и день сегодня мой!» В повести Нагибина стихи были другие: «Спеши, и радости поток нас захлестнет, но не разделит!»

Но и в тех и в других отдельно взятых строчках, в общем, один и тот же смысл—эти строчки могут быть девизом для выражения крайнего эгоизма, для философии пенкоснимательства.

Пал Палыч—Смоктуновский легко движется, хорошо танцует, в его повадках что-то скользящее. Появившись неожиданно, в ненастную ночь, когда туман окутал озеро, он так же неожиданно и исчезает. «Исчезает, словно прелый лист, бумажка сухая, былинка, подхваченная порывом свежего ветра».

Исчезает, оставляя после себя неприятное чувство. Однако—совсем ли он исчезает? Вот вопрос. Если да—то стоило ли делать фильм об этом порождении ночи? Если он существует сам по себе и зло заключено в нем самом, если он всего лишь сухой лист, не могущий пустить корней в нашей жизни,—

стоило ли рассказывать о нем? Но в том-то и дело, что нет, не совсем исчезает, ибо заставляет задуматься о том, что иной раз в поступках людей, совсем не похожих на Пал Палыча, относящихся к другой категории, могут быть черты неприятной душевной холодности, равнодушия, иждивенчества, безответственности за свои поступки. Пал Палыч собрал в себе все эти черты воедино и тем самым обнажил тот вред, который может принести людям обладатель подобной морали.

Молодой режиссер проявил в работе над фильмом умение ставить и разрешать вместе с актером серьезные психологические задачи. И хотя осуществленная им работа является как бы только этюдом, звучание которого естественно ограничено, но она, эта работа, позволяет судить о том, что в своей дальнейшей деятельности режиссер исключит для себя наивный примитив и будет работать серьезно, строго и придирчиво, рассматривая явления во всей их сложности.



«МАЙСКИЕ ЗВЕЗДЫ»



«МАЙСКИЕ ЗВЕЗДЫ»

О фильме «Майские звезды»—совместной работе советских и чехословацких кинематографистов—прежде всего хочется сказать, что это наиболее интересное произведение из всех до настоящего времени осуществленных совместных постановок. Что же этому причиной? Думается, что здесь прежде всего дело в том, что взята близкая нам и бесконечно волнующая тема. В фильме рассказывается о дружбе, о глубоком взаимопонимании, об истинном гуманизме, характерном для русских и чехов. Залогом успеха картины явились также положенные в ее основу новеллы чешского писателя Людвига Ашкенази, писателя очень тонкого, наблюдательного, отлично владеющего трудным жанром новеллы.

Четыре новеллы объединены единством места, времени и общностью мысли. Четыре новеллы рассказывают о разных людях, о разных обстоятельствах и разных судьбах. Четыре новеллы переплели в себе, как в самой жизни, лирику и драму, трагедию и юмор,







тень и свет. Четыре новеллы глубоко оптимистического звучания своим лаконичным языком рассказали о жертвах, принесенных не напрасно, о жизни, победившей смерть, о майских звездах, красавице Праге, о любви, о мире, отвоеванном для детей, о возвращении воина к мирному труду, о дружбе, скрепленной кровью.

Для режиссера С. Ростоцкого фильм «Майские звезды» открывает новую страничку в творческой биографии. Наблюдательный бытописец и очеркист в киноискусстве, умеющий вглядываться в жизнь, замечая ее самые разные стороны, художник, не склонный к философским обобщениям в своих прежних фильмах,—он здесь, в «Майских звездах», сумел найти новую для себя, очень точную, простую и вместе с тем приподнятую, земную и поэтическую интонацию.

Прием, которым чаще всего пользуется режиссер,—старый, испытанный, но всегда интересный в искусстве,—прием контраста. Он подсказан самой жизнью, самой обстановкой, в которой развивается действие. Первый день мира, только что смолкли пушки, но еще могут раздаться одиночные выстрелы тех, кто не желает сдаваться. Первый день мира—великий день безмерного народного ликования, но разве для многих этот день, день наступившей тишины, не обнажил запрятанную ранее боль от понесенных утрат?!

На экране усталый, немолодой советский воин. Сурово его лицо, лицо человека, много перенесшего горя, много видевшего и много знающего. А рядом милое, беззаботное существо—малыш, сама жизнь, ее улыбка, ее прелесть, то, для чего стоило все вынести, пройти и огонь и воду.

Вернувшийся из лагеря смерти чешский патриот измучен долгими испытаниями, а вокруг него цветущая, весенняя Прага. Простая будничная обстановка, простые люди, и среди них советский воин-танкист, совершающий в этой простой и уже мирной обстановке свой последний воинский подвиг. Эта новелла, на мой взгляд, является лучшей среди всех четырех.

Бывший вагоновожатый из Киева (артист Николай Крючков) с детским смущением просит разрешить ему, хоть ненадолго, дать повести пражский трамвай. Здесь—контраст между обликом советского воина, его неожи-

«МАЙСКИЕ ЗВЕЗДЫ»

данной, почти детской просьбой, и той горячностью, с какой откликнулись на эту просьбу пассажиры трамвая.

Контрасты внутренние и внешние в изображении и психологии героев. Контраст между высоким строем мыслей и чувств и простой формой их воплощения. На этих контрастах построен весь фильм, свидетельствующий о зрелости режиссера, о вдумчивости и наблюдательности всех тех, кто любовно и тщательно работал над фильмом.

О, конечно, не обо всем, что было и что могло быть в первые дни мира, рассказал нам фильм «Майские звезды». Есть в этом произведении и некоторые досадные срывы— вдруг проскальзывает сентиментальность, мешают в ряде эпизодов излишние, пустоватые метры, которые можно было легко сократить, неинтересна, банальна музыка песни. Это несколько нарушает художественную завершенность произведения, задуманного и выполненного как серия киноновелл.

Интересен и своеобразен этот жанр короткого кинорассказа. В нем я вижу большие возможности. Вспомним, что совсем недавно в двух рассказах о Ленине режиссер Сергей Юткевич и его авторы смогли воплотить большую и важную мысль, рассказать о событиях исторического значения.

Теперь в «Майских звездах» четыре короткие новеллы рассказали, не без изящества, языком лаконичным и сдержанным, о том, что навсегда связало народы Чехословакии и Советского Союза.

Будем же надеяться, что и в дальнейшем жанр новеллы не заглохнет, что к нему будут прибегать все новые и новые художники, которые полюбят сами и заставят полюбить зрителей тонкое, умное, изящное искусство короткого кинорассказа.

●

Быстро бегут дни. Вот уже весна сменилась летом, в Киеве отцвели каштаны, отшумели горячие страсти и споры, которые шли вокруг произведений 1958 года в дни Второго всесоюзного фестиваля. Но лучшие фильмы прошлого года все еще продолжают идти на экранах страны, успех их не угасает. К таким произведениям (и скажем с радостью, что их не мало) относится и фильм «Чрезвычайное происшествие», поставленный на Киевской студии художественных фильмов режиссером В. Ивченко по сценарию В. Калинина, Г. Колтунова, Д. Кузнецова.



«ЧРЕЗВЫЧАЙНОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ»

Но, прежде чем перейти собственно к разговору о картине «ЧП», позволю себе маленькое отступление. Произведениям острособытийного характера, говорящим о приключениях и происшествиях, совершенно особое обаяние придает зачастую то обстоятельство, когда автор или один из авторов является участником описанных событий. Тогда сюжет как бы освещается новым светом, приобретает документальную достоверность.

Вспомним, что именно так написаны норвежским этнографом Тором Хейердалом знаменитые книги «Путешествие на «Кон-тики» и «Аку-аку». Так, очевидцами написаны «Фрегат «Паллада» и еще десятки и сотни других книг. Выдумка, фантазия в них хороши только в том случае, если они ни в чем не противоречат правде.

В 1954 году гоминдановцы захватили советский танкер «Туапсе» в нейтральных водах близ острова Тайвань. Экипаж был интернирован. Провокациями и насилием гоминдановцы стремились заставить советских моряков отречься от родины. Таковы факты. Они описаны кинодраматургом Г. Колтуновым совместно с теми, кто был в то время на танкере, кто все пережил сам,—В. Калининым и Д. Кузнецовым.

Но, конечно, как бы ни были интересны и значительны сами по себе события, факты, все же они для художника только строительный материал, только лишь камни, из кото-

рых следует еще возвести здание. И мы знаем немало примеров, когда отличный исходный строительный материал не приобретал черт художественного произведения.

Итак, взяв в основу подлинные события, авторы сценария и режиссер сконцентрировали внимание не на них собственно, а на образах героев. Скажем сразу о том, что нам представляется такой путь развертывания сюжета наиболее интересным и плодотворным.

Допрос, одиночное заключение, голодовка, провокация, истязание—они достались на долю каждого. Но в одинаковых обстоятельствах люди вели себя по-разному, ибо это были разные люди, обладающие совершенно различными характерами. Вот показать эту разницу характеров и при всей этой разности подчеркнуть также и то, что связывало воедино советских людей, находившихся в плену,—и явилось главной задачей авторов фильма, решая которую они достигли серьезного успеха.

Бесспорно, положительной чертой картины «ЧП» явилось также и то, что в ней коварный, хитрый враг именно таким и показан. Он прибегает к хитрости более охотно, нежели к простому насилию. Все это вместе взятое—документальная основа, реалистически выписанные характеры героев, напряженность драматургии в целом и острота коллизии каждого эпизода в отдельности—способствовало успеху картины. Она вызвала глубокую заинтересованность, сочувствие, сопереживание к тому, что происходит на экране с героями.

«ЧРЕЗВЫЧАЙНОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ»



Сопереживание—очень важный момент в искусстве, но может ли оно родиться, если в основе событий лежит рационально придуманная схема, если не живая действительность, а уже не раз повторенная фабула, слегка расцвеченная новыми обстоятельствами, является драматургией фильма? Конечно, в этом случае ни о каком сопереживании зрителя не может быть и речи.

Киноискусство нельзя сводить к школьным урокам хорошего поведения. Его огромную воспитательную силу следует использовать куда более серьезно, не разменивая на пятачки и копейки прописных истин и сентиментального умиления.

Прописные истины! Сколько еще их преподносят нам в тех или иных произведениях! Возьмем фильм «Сверстницы». Смотришь этот фильм и думаешь, в чем же увидели авторы сверхзадачу своего произведения. Есть ли в нем обобщающий поэтический образ? Прошла ли эпоха, время наше через сердце художника, когда писал он своих героев? Какой мечтой и мыслью жил он и что хотел сказать людям?

Думаешь об этом, ищешь ответа, но не находишь его в созданном произведении.

Три девушки, разные судьбы. И как итог давно известные, никак не персонифицированные истины: не верь первому встречному, можешь напасть на мерзавца. Будь требовательна к себе, особенно если хочешь служить искусству. Труд—лучшее лекарство от всех бед, в труде можешь найти также и личное счастье.

Могут ли эти истины быть предметом искусства? Конечно, каждая из них, но не в голом же виде! Не в качестве притчи, а облеченные в плоть и кровь живых характеров, страстей, раздумий, событий. Ничего этого в фильме «Сверстницы» нет. И хотя в нем можно найти ряд хорошо решенных и сыгранных сцен, например весь финальный эпизод, где влюбленные едут в пустом вагоне метро,—в целом фильм оставляет грустное впечатление.

Нет, не сделал сколько-нибудь заметного шага вперед режиссер В. Ордынский в «Сверстницах». Его первая картина—«Человек родился»—была произведением куда более тон-

ким по мысли и интересным по художественному решению. И как это было хорошо, что та картина была черно-белой. Цвет в картине «Сверстницы» резко ухудшает ее качество. Более того, может быть, именно в нем, в цвете, и выявляются с особенной ясностью наиболее слабые стороны картины.

Режиссер, тяготеющий к простому рассказу, к изображению подробностей быта, избирающий сюжеты простые... и вдруг—кричащая, яркая гамма красок!

Молодые лица актрис покрыты заметным, грубым гримом. Пестрые краски делают скромные жилища назойливо нарядными, претенциозными, мещанскими. «Сверстницы»—это ярчайший пример несоответствия сюжета и изобразительного решения. На это, мне кажется, следует обратить особое внимание, потому что случай со «Сверстницами»—отнюдь не единственный. Отчасти неточность изобразительного и цветового решения свойственна также и фильму «Наш корреспондент» (сценарий С. Антонова, режиссер А. Граник), произведению интересному по своей теме, имеющему ряд хороших, своеобразных сцен, но в целом, так же как и картина «Сверстницы», лишенному необходимого единства поэтического решения.

Когда мы говорим или думаем—«наш корреспондент», то встает за этими словами и понятием образ человека, неутомимого открывателя нового в жизни. Человека, всегда находящегося в пути, человека подвижного, наблюдательного, умеющего найти слова горячие, а если нужно—и гневные. Бесконечно интересна задача создать на экране живой образ советского журналиста. Однако в фильме «Наш корреспондент», как и в фильме «Отчий дом», эпизодические персонажи оказались интереснее и ярче центральных образов, в которых должна была воплотиться ведущая мысль. Не сумели актриса Н. Подгорная и актер Ф. Раздьяконов создать два противоположных характера. То, что они сделали в фильме,—лишь заявка на изображение определенного типа человека, лишь контуры еще неясно прочерченных образов.

И как бы хотелось, чтобы тема о нашем корреспонденте решалась в несколько ином, поэтическом ключе! Сюда бы ветер больших просторов, сюда бы смелые композиции, сюда бы больше движения, больше впечатлений, больше жизнерадостности. И тогда мысль о великой ответственности журналиста перед народом, перед жизнью, о его необыкновенно



«СВЕРСТНИЦЫ»

важной и полезной работе прозвучала бы сильнее и ярче.

Как-то раз на заседании Художественного совета «Рекламфильма» я услышала сетования художника, плакат которого ругали за наивный фотографизм, за то, что он не передал, не раскрыл главного замысла, образной идеи фильма.

Отвечая на справедливую критику, художник говорил: «Укажите мне в этом фильме такой кадр, такой эпизод или план, который можно было бы взять за основу плаката. Право же, во многих фильмах все так ровненько, гладенько, однообразно, нет никаких взлетов! Нет красного флага «Броненосца «Потемкин», нет отчаянных глаз матери, ее выразительных рук, схватившихся за сапог жандарма, нет четкой скульптурности фигур кронштадтских матросов, стоящих у самого обрыва над морем, готовых к смерти и бессмертной славе! Нет такого продуманного живописного решения, которое могло бы явиться символом всей картины, выразить самую ее сущность.

Конечно, этот очень существенный и очень обидный недостаток не распространяется на все фильмы года. В начале статьи мы назвали уже много произведений, в которых отчет-



«НАШ КОРРЕСПОНДЕНТ»

ливо и ярко воплотились индивидуальные вкусы и художественные тенденции авторов. Эти произведения одним могут нравиться, а другим нет, но в них вы ощущаете продуманность всех компонентов, глубокую убежденность художника, что так, и именно так, может быть решена взятая им тема.

Вернемся к одной из таких картин.

Неисчерпаемы для нашего искусства темы Великой Отечественной войны. И хотя было уже немало создано произведений на этом материале, все еще многое не сказано и до сегодня. А как современен этот материал! Мы в последнее время несколько сузили понятие современности, нередко сводим его лишь к событиям сегодняшнего дня. Всегда ли это верно и справедливо? Ведь, например, сюжет картины «Судьба человека» воспринимается как очень современный, даже актуальный, хотя события фильма отодвинуты в годы прошедшие. Фильм служит сегодняшнему дню, он решает одну из генеральных задач современности—активно борется за мир. В нем дан такой огромной художественной, обобщающей силы характер человека, что пройдет еще немало лет, а он будет восприниматься нами, как образ нашего современника.

«Судьба человека»—произведение продуманное и выстраданное, суровое и мужественное по стилю, оно стоит в ряду таких картин, как «Коммунист» и «Поэма о море».

Особенность поэтического образного обобщения в фильме «Судьба человека» сказалась и в его общем решении, и в том, как отобраны в нем бытовые детали, как трактуются постановщиком судьба, страдания героя. Здесь немало интересных сцен и эпизодов.

Многим могла бы показаться натуралистической сцена в церкви с человеком, которому нужно выйти наружу. Вся эта сцена могла бы быть даже слишком уж жестокой, почти нечеловеческой, но в контексте общего поэтического решения она не становится ни грязной, ни натуралистической, а раскрывает лишь безмерность горя и унижения, которые обрушиваются на людей. Физические страдания героев раскрываются в фильме чаще всего не прямо, а через обыгрывание отдельных деталей. Вспомним, как, например, дана в картине тема голода. Герой жадно хватает буханку хлеба, зная, что разделит ее со всеми заключенными поровну. Мы не видим людей, которые едят этот хлеб, видим лишь, как аккуратно нарезаны кусочки хлеба и сала, с какой аптекарской тщательностью они взвешиваются. И в этом, и в том, как Соколов отказывается закусить, и в том, как узники условились не говорить о еде, и в том, как тоскливо тренькает самодельная балалайка, мы ощущаем голод этих людей.

Много интересных находок можно обнаружить и в звуковой партитуре фильма. Очень сильно действует, например, внезапная тишина, данная на длинном затемнении, в сце-

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»



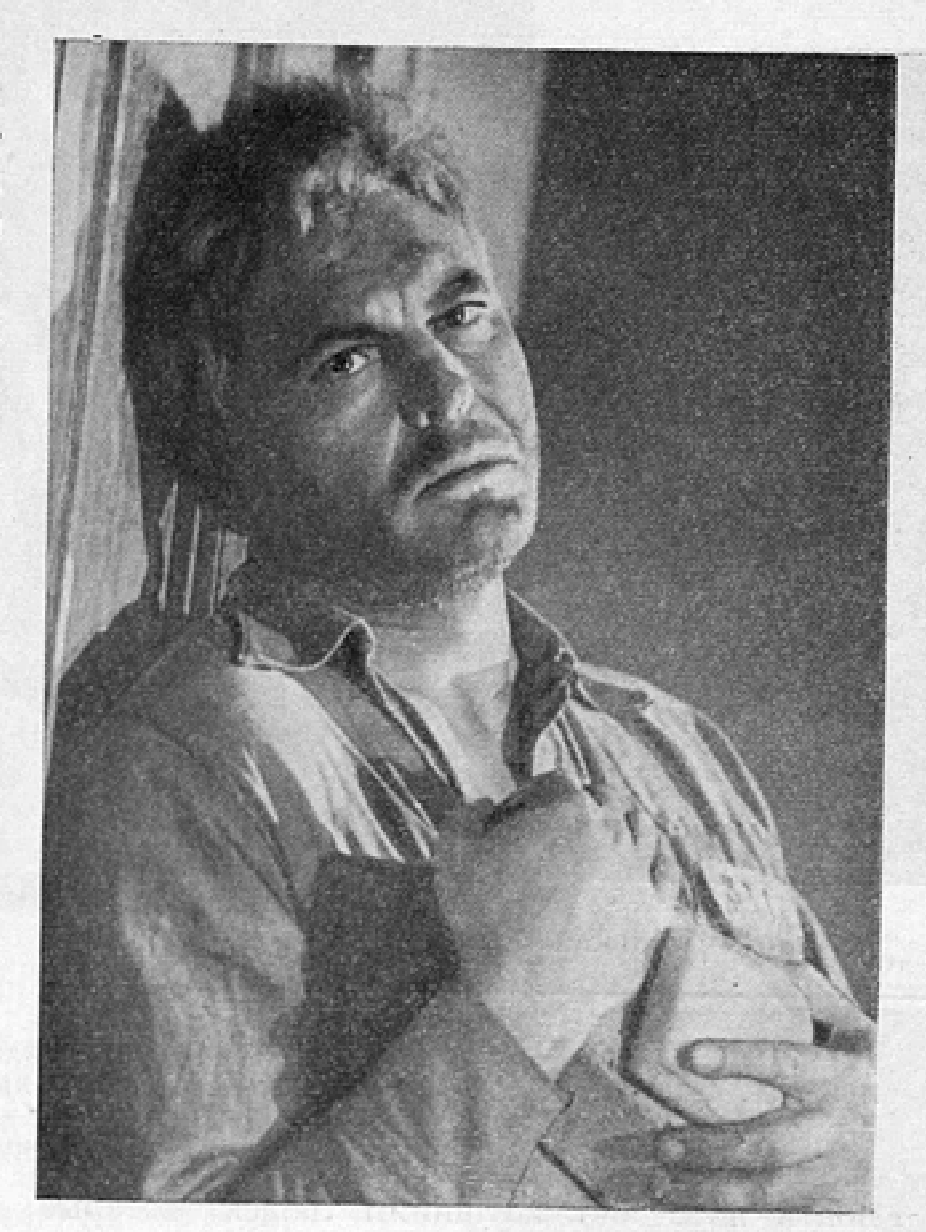
не, когда герой падает в канаву после взрыва машины. О многом заставляет задуматься весенний гомон птиц в сцене, когда идет расстрел пленников. Великолепно решена звуковая партитура в эпизоде на немецкой станции, куда привозят пленников из многих стран. Здесь, в этой сцене, играет все: и пошлый мотив песенки, которую исполняет оркестр, и разноязыкие объявления, доносящиеся из репродукторов, и шум толпы, лязг оружия, плач детей. Все эти звуки накладываются один на другой в таком многоплановом комплексе, который сильнее, чем что-либо другое, говорит о происходящей трагедии. И, наконец, шум, крик, плач, музыка завершаются планом, изображающим длинные немые очереди, тянущиеся с трех сторон к страшной трубе крематория, откуда в небо идет густой черный дым.

Очень интересна сцена в каменоломне, происходящая под аккомпанемент ударов молотов. Мне кажется, что удивительно интересно записанные звукооператором Ю. Михайловым звуки и шумы в картине иной раз сильнее музыки. Трескотня кузнечиков, пение птиц, треньканье балалайки, тишина порой производят большее впечатление, нежели музыка.

Хотелось бы отметить еще и такую особенность фильма, естественно идущую прямо от рассказа М. Шолохова. Нигде, ни в тексте рассказа, ни в диалоге, прямо не говорится о патриотизме русского человека. Более того,

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»





«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

у самого Андрея Соколова само понятие Родина конкретизируется в понятии Семья. Семья и Родина были для него слитыми воедино высокими понятиями. И монологов на эту тему нет, а между тем именно патриотизм является генеральной темой произведения.

Философское обобщение всегда дается у Шолохова через простое, бытовое, глубоко человеческое.

«Судьба человека»—произведение бесспорно значительное и яркое. Но хотелось бы отметить, что сила русского характера выражается не только в стойкости, не только в великом терпении и мужестве, но и в таком его свойстве, как юмор. Нечего бояться юмора даже в самых трагедийных сценах. И в творчестве Шолохова всегда есть много юмора, есть он и в «Тихом Доне» и в «Поднятой целине». Юмор—всегда в характере русского человека, и он не мог бы умалить трагического и мужественного звучания произведения. Думается, что фильм только выиграл бы, если бы авторы ввели в него такую интонацию.



«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

В конце картины, в ее последних кадрах, пейзаж, на мой взгляд, должен был бы быть светлее. После мрака, смертей и непогоды должно было встать солнце. Нужно было пойти навстречу желаниям людей, которые смотрят эту картину, а они желают счастья Андрею Соколову. Оно обязательно должно прийти к нему—заслуженное человеческое счастье! И будь пейзаж, окружающий уходящего по дороге героя с его новым сыном, чуть светлее, радостнее, солнечнее,—это бы точнее окрасило финал человечной и правдивой картины.

От «Судьбы человека»—картины сильной, страстной, исполненной глубокого драматизма, хотелось бы в конце статьи перейти к фильмам иного жанра—к фильмам веселым. Но афиши, которые сегодня расклеены на московских улицах, ничего нам не сообщают о таких картинах, а если и сообщают, то все более о неудачах, вроде комедии «Годы молодые», представляющей собой еще один вариант старого-престарого водевильного сюжета с переодеваниями.

И так же молчат еще наши афиши о фильмах, в которых мы могли бы увидеть образ нашего современника—героя-созидателя, вступившего в великое семилетие. Наши художники все еще недостаточно инициативны и творчески смелы,—это мешает им переплавить свои чувства, свое знание действительности в полноценные, многогранные и яркие образы героев, показать их в органической слитности с окружающим миром, показать не застывшими в своем величии, но и не разменяв на копейки их мысли и чувства, показать в процессе развития, в становлении, в борьбе.

Почти сто лет назад Салтыков-Щедрин писал о том, что «литература провидит законы будущего, воспроизводит образ будущего человека... Типы, созданные литературой, всегда идут далее тех, которые имеют ход на рынке... Под влиянием этих новых типов современный человек, незаметно для самого себя, получает новые привычки, ассимилирует в себе новые взгляды, приобретает новую складку, одним словом постепенно вырабатывает из себя нового человека».

Всем своим творчеством Щедрин протестует против реализма на «подножном корму», против примитивного бытописательства.

К поэтическому обобщению, вторгающемуся в область будущего, можно идти разными путями, но единственной почвой для рождения подлинно большого, философского произведения искусства в наших условиях является глубоко и органично понятый и освоенный метод социалистического реализма, подготовленный всем ходом развития предшествующей прогрессивной теоретической и художественной мысли, в том числе и эстетикой революционных демократов.

Вероятно, мы стоим сегодня на пороге великих открытий и свершений в области искусства вообще и киноискусства в частности. Эпоха покорения космоса бесспорно и в области эстетического создаст своего спутника.

И вот мы ждем, предвидя блистательный его полет!





КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ЕЕ БОЛЬШОЕ СЕРДЦЕ»

С 22 по 31 мая в Москве проходила декада литературы и искусства Азербайджанской ССР. В эти дни состоялся фестиваль фильмов Бакинской студии «Азербайджанфильм». В программу фестиваля входили художественные картины «Ее большое сердце» (сценарист И. Касумов, режиссер А. Ибрагимов, оператор Р. Оджагов), «Мачеха» (сценаристы А. Исмайлов, А. Ян, режиссер А. Исмайлов, оператор Х. Бабаев), «Фатали хан» (сценаристы М. Гусейн, Э. Мамедханлы, режиссер Е. Дзиган, оператор А. Атакишиев) и другие. Публикуем кадры из фильмов, созданных азербайджанскими кинематографистами.

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ФАТАЛИ ХАН»





ФРАГМЕНТ КАДРА ИЗ ФИЛЬМА «МАЧЕХА»

Вторая жизнь литературного образа

Фильм «Судьба человека» вызвал живой интерес у работников киноискусства и зрителей. Обсуждению фильма было посвящено заседание сектора кино Института истории искусств Академии наук СССР совместно с редакцией журнала «Искусство кино». В беседе приняли участие научные сотрудники института, кинокритики и члены съемочной группы.

Публикуем вместо рецензии сокращенную запись нескольких выступлений участников этой встречи.

Д. ПИСАРЕВСКИЙ:

— Одной из главных традиций советского киноискусства, одним из признаков его высокой партийности всегда была разработка больших тем народной жизни, глубокое философское осмысление этих тем, создание произведений большого воспитательного значения. Фильм «Судьба человека» говорит со зрителями об очень важном, говорит правдиво и мужественно. В образе Андрея Соколова, в его испытаниях, судьбе нам еще раз и во многом по-новому открывается сила и несгибаемость, жизнелюбие и оптимизм русского народного характера, богатство души, светлая мораль советского человека. Герой фильма — характер крупный, типический, несущий в себе большие обобщения о нашем времени и нашем народе.

Правдиво раскрывая то страшное, с чем столкнулся герой на своем пути, фильм утверждает красоту и достоинство человека; при всем своем трагизме фильм глубоко оптимистичен, в нем выражен высокий гуманизм нашего искусства.

Недавно мы смотрели фильм «Эроика» польского режиссера А. Мунка. В нем тоже показаны бедствия людей в немецком лагере для военнопленных. Усилия авторов были направлены на раскрытие трагической безнадежности, на обыгрывание страданий, на показ того, как герои теряют человеческий облик, звереют, перестают быть людьми. И в этом некоторые польские теоретики и критики кино усмотрели реалистическую силу, ибо «в жизни и такое бывало». Но вправе ли художник подобное обыгрывание некоторых черт действительности выдавать за правду жизни в искусстве? Критики ревизионистского толка, поднимающие на щит «Эроику», превозносят ее мнимый объективизм, который, однако, на мой взгляд, недалек от клеветы на польский народ, на борцов Сопротивления, вышедших из его рядов. Тенденциям подобного рода, мне думается, противостоит животворная сила и правда таких картин, как «Судьба человека».

Что дало Андрею Соколову силу выстоять в борьбе, несгибаемо пройти тяжелый, суровый путь? Во всей истории его жизни как в мирные годы, так и во время войны — и в отношении к своему долгу солдата, к немецкому плену, и в отношениях к людям — друзьям и врагам, во всем строе его мыслей и чувств мы ощущаем характер, мировоззрение, мораль русского, советского человека. Именно это было источником той внутренней силы, которая позволила ему выстоять.

Когда думаешь о несгибаемой силе героя, о его судьбе, о народных основах его характера, вспоминаются многие его предшественники в нашей литературе и кино. Фильм продолжает традиции раскрытия большого народного характера, идущие от чапаевского «Врешь — не возьмешь!», от жизнелюбия Максима, от гордой силы Александры Соколовой — героини фильма «Член правительства». Да, они не только однофамильцы, эти герои, — они внутренне родственны, как люди, разбуженные к новой жизни социалистическим строем.

Картина развивает чрезвычайно важное и нужное направление в нашем кино, связанное с созданием масштабного образа героя, способного завладеть зрителями, стать властителем чувств и дум миллионов людей.

Сценарий Ю. Лукина и Ф. Шахмагонова по рассказу М. Шолохова. Постановка С. Бондарчука. Оператор В. Монахов. Художники И. Новодережкин, С. Воронков. Композитор В. Баснер. Звукооператор Ю. Михайлов. «Мосфильм», 1959.

Такого героя написал М. Шолохов. Фильм этот—один из счастливых примеров того, как литературное произведение может обрести в кино свою вторую жизнь.

В экранизации рассказа авторы фильма не пошли по пути цитатной иллюстративности. Они полно и точно сохранили художественную ткань произведения и нашли яркую кинематографическую форму раскрытия его содержания. Рассказ не только ни в чем не проиграл, но во многом обогатился при перенесении его на экран.

Сличение рассказа с литературным и режиссерским сценарием, а затем с фильмом раскрывает процесс этой интересной работы.

Уже первый вариант сценария Ю. Лукина и Ф. Шахмагонова, опубликованный в «Литературной газете», обладал большими достоинствами. Авторы многое нашли, чтобы перевести повествование на язык кинематографического действия. И сцена знакомства с Ириной на стройке дома, и песня о Катюше, которую поют в колонне пленных, и встречи с поездами в Германии, и эпизод прибытия в концлагерь, и сцена с патефонной пластинкой у Ивана Тимофеевича — все это уже было найдено в литературном сценарии.



«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

Однако в первоначальном сценарии искусственное обострение ситуаций в ряде сцен шло в ущерб цельности характера героя. От варианта к варианту сценарий приближался к первоисточнику. В съемочной группе сценаристы встретили постановочный замысел режиссера и оператора, который помог добиться интересного творческого прочтения рассказа.

Вспомним сцену на фронтовой дороге. Она родилась из фразы Шолохова: «Дырявил немец мне машину сверху и с боков...». В фильме благодаря подвижности аппарата, съемке «с полета» перед нами развернулся эпизод охоты вражеского летчика за беззащитной машиной,— своеобразный поединок, столкновение двух воль. Изобретательность в выборе кинематографических средств дала нам почувствовать напряженность этого первого столкновения героя с врагами.

Мне думается, что одна из особенностей творческого кредо авторов фильма заключается в сознательно поставленной и последовательно проведенной установке на то, чтобы зритель взглянул на мир глазами героя, в стремлении вызвать активное сопереживание. Речь идет не просто об использовании свойственного кино «эффекта присутствия», а о стремлении добиться большего — активного вхождения зрителей во внутренний мир чувств и переживаний героя, того, что психологи называют «перенесением».

Когда Соколов бежит через лес, когда камера стремительно движется, продирается сквозь кусты, когда ветви хлещут по объективу, как по лицу героя, когда способ съемки, ритм монтажа передают физическое состояние человека, — буквально начинаешь ощущать, как свое, каждое его движение,— и его порыв, и его усталость, и тяжелые толчки сердца человека, бегущего из последних сил.

Многие сцены в фильме даны сквозь призму восприятия героя — и тишина после взрыва и контузии, и расплывающиеся тени автоматчиков, берущих его в плен. В этой сцене мы ощущаем, как земля покачнулась под ногами героя, как перед его мутным взором закружились облака, как мертвая тишина перешла в нарастающий, звенящий звук, как к нему возвращается сознание — размытое изображение переходит к четкому...

Так же эмоционально воздействует сцена прохода Соколова по лагерному двору. В литературном сценарии было сказано: «Он вышел; над лагерем звездное небо». Следующий кадр: «Входит к Мюллеру». В фильме эти строки развернуты в волнующую сцену. Вы помните, как Соколов шел по двору, как он взглянул на печь, из трубы которой валил черный дым, как он глядел на высокое небо, как возникли песни его юности, его любви, как наслаивался на это текст: «Вот и пришел твой последний час,

Андрей Соколов», как толкнул Андрея конвоир, как тот покачнулся, и аппарат покачнулся вместе с ним. Авторы ставят нас на место героя не только изобразительными средствами. Они раскрывают его внутренний мир, используя звук, тишину, музыку.

В момент, когда Соколов узнает о трагической гибели семьи, его хотят отвлечь трофейной пластинкой. Возникает ненавистный мотив немецкого танго. Воздействие этой сцены не только в том, как блестяще она сыграна Бондарчуком, но и в постановочном приеме: Соколов затыкает уши, и звук уходит; он отнимает руки, и звук вновь появляется. Нам дали почувствовать то, что пережил в эти секунды герой; искусство кинематографа поставило зрителя на место Андрея.

В этом фильме мы видим активные попытки использовать специфику кино для раскрытия внутреннего мира человека, для передачи самого сокровенного — хода мыслей, душевных движений, эмоций. И потому что это удалось, потому что эти поиски были направлены на раскрытие большого, цельного, глубокого характера героя, — Андрею Соколову не суждено уйти в конце фильма, как уходили из нашего сознания многие кинематографические персонажи. Андрей Соколов прошел через наше сердце, через мозг, стал частицей каждого из нас. И мне думается, что каждый зритель после встречи с ним сделался духовно богаче, зорче, сильнее.

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»



К. ПАРАМОНОВА:

— Принципиальное значение картины я вижу в том, что она отвечает на многие вопросы, поставленные жизнью перед творческой практикой киноискусства, его теорией и критикой.

«Судьба человека» еще раз подтверждает, что не только можно, но и должно говорить зрителю о самых тяжелых днях истории нашего народа — все дело в том, с каких идейных и философских позиций раскрываются они художником.

Теперь, когда найдена верная концепция кинематографического прочтения рассказа Шолохова, она кажется непременной, а ведь она не была единственно возможной в момент, когда этот фильм ставился. В самом жизненном материале, к которому обратились художники, при его трактовке с других позиций, таилась опасность опоэтизировать страдания. Но перед нами на экране не скорбный мартиролог, а фильм о мужестве.

С Бондарчуком в качестве режиссера мы встречаемся впервые, поэтому хотелось бы прежде всего сказать об умной, талантливой, вдумчивой режиссуре картины. Ее отличает глубокое внутреннее осмысление материала, отсутствие поспешных и случайных решений. Постановщик нашел такое соотношение главного героя и среды, при котором тема раскрывается во всех элементах фильма. Мы помним печальный пример, когда прекрасный актер Б. Бабочкин, взявшись за постановку фильма, все внимание сосредоточил на герое, которого сам играл. В результате не получилось ни образа, ни фильма. Здесь же найдена очень точная мера соотношения актеров второго плана и главного героя, и все подчинено большому общему замыслу.

Режиссер хорошо показал себя, как актера, и уделил большое внимание второму плану фильма. Общая атмосфера жизни воссоздана в очень точных и локальных деталях. Как выразительно, например, раскрывают изменения в ходе войны две встречи героя с воинскими эшелонами! Первый из них Андрей Соколов видит сквозь решетку вагона. Гитлеровцы бреются, поют, веселятся — едут, как на парад, чувствуют себя победителями; и вот второй эшелон — те же пушки, та же техника, кажется, то же расположение фигур, но как изменились настроения «завоевателей»! Как много говорит зрителям эта вторая встреча!

Постановщик проявил хороший вкус в подборе актеров, точное мастерство в работе с ними. И потому так запоминается Ю. Аверин в роли лагерфюрера, потому так порадовала нас З. Кириенко в роли Ирины. Ее нельзя забыть, особенно в сцене прощания. Ее потухшее от слез, некрасивое лицо — как оно прекрасно! Много талантливого мы увидели в исполнении ролей второго плана — потому что здесь для режиссера не было ничего проходного, маловажного. В фильме все «работает» на главную тему, на центральный образ.

Главный герой — Андрей Соколов — большая актерская удача С. Бондарчука. Самое ценное то, что он сумел подчинить себя, как актера, общей задаче фильма. Очень умно и хорошо им раскрыта глубина характера героя, сила русского, советского человека.

Эта сила сквозит в том, как он устоял перед Мюллером. И во многих других сценах ощущается сила героя, раскрывается солидарность советских людей, их стремление не просто жить, а жить потому, что жизнь была и — они верят в это — будет прекрасна. И это прекрасное в жизни показано через очень тонкие, человечные, трогательные детали.

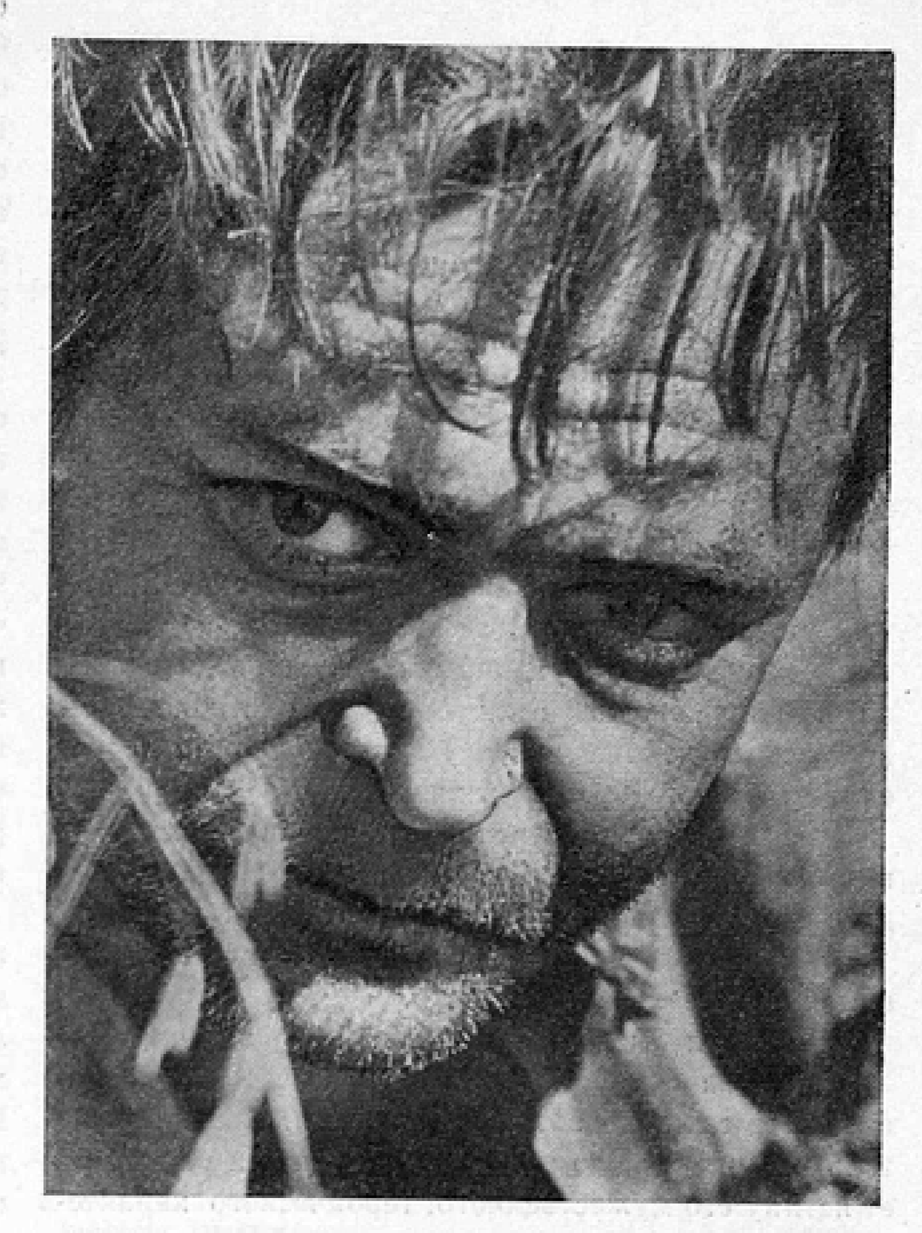
К актерскому исполнению С. Бондарчука у меня есть лишь одна претензия. Мне кажется, что в его исполнении есть некоторое однообразие. Может быть, какой-то другой режиссер мог бы подсказать ему что-то, что помогло бы преодолеть эту однотонность, обогатить роль неожиданными новыми красками.

Я хочу закончить следующим. Когда смотришь такое большое произведение искусства, испытываешь радость и потому, что появился еще один хороший фильм, и потому, что он — свидетельство роста молодых сил, безграничных творческих возможностей нашего кино.

С. ФРЕЙЛИХ:

— Огромным трудом художников создана картина, адекватная по идейному содержанию и богатству художественных форм замечательному произведению М. Шолохова. Я не имею возможности останавливаться на деталях — не все они удались. Выступая как режиссер, играя главного героя, С. Бондарчук, на мой взгляд, не везде сумел сочетать свою игру с игрой других актеров. Но в целом фильм воспринимается как свежее, завершенное произведение экранного искусства.

Эта картина в глубокой своей основе выражает важные принципы нашего искусства. В фильме С. Бондарчука нельзя не увидеть влияния двух его учителей — С. Герасимова и И. Савченко. Он учится у них, но не подражает им. Творчески усвоив их уроки, он вырабатывает свой почерк. Он не отвергает полутонов и деталей и в то же время смело пользуется широкими, монументальными образами. Синтетически сплавляя то, что было взято от учителей, Бондарчук в то же время является самостоятельно мыслящим художником. Как выразительно, например, решена сцена отъезда на фронт, с ее движением масс, великолепной панорамой отхода поезда, панорамой, продолжающейся и в следующей сцене, когда герой уже за баранкой машины. Это монументальный образ.


СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

И в то же время как интересны в фильме тонко подмеченные подробности, детали! Соколов вытирает руки, задушив предателя. Как точно это сыграно Бондарчуком, как хорошо видна органическая потребность героя в этом движении. Как верно передано здесь физическое и психологическое состояние Соколова! В исполнении Бондарчука иногда слышатся интонации Шевченко, иногда — Валько из герасимовской «Молодой гвардии». Эти интонации присутствуют не как цитата из старого образа в новом, они возникают здесь органически.

В высоком мастерстве оператора В. Монахова мы видим прекрасные уроки А. Москвина, Э. Тиссэ, А. Головни. Смелое применение экспрессивных при-

емов съемки, изобретательное использование оптических средств нигде не превращаются в формалистический эксперимент. Его поиски нового всегда связаны со стремлением глубже раскрыть и донести тему, идею произведения. Чем острее содержание картины, чем глубже ее драматургия, тем смелее используются эти приемы, и они не выпирают на первый план. В последней работе С. Урусевского, которая пользуется таким успехом, есть в этом смысле «забегание вперед». Оператор иногда один ведет тему, позади него остаются режиссер и даже актеры, и тогда великолепный прием становится самодовлеющим.

Музыка картины, написанная В. Баснером, так же мужественна, как стиль всего произведения. Она никогда не кажется навязчивой, она очень скромна и контрапунктически сочетается с действием. И здесь шолоховская основа, верно понятая, дает единство всему произведению.

Картина народна. Прежде всего — во взгляде на героя. В простом человеке — шофере, плотнике, солдате — нам открылся человек-богатырь.

От Шолохова идет глубокая народность вещи, ее гуманизм, ее мужественность.

Как решил бы другой писатель развязку сюжета? У Соколова погибли дети, погибла жена, остался взрослый сын. Но вот погибает и он. И этим писатель исчерпывает до конца драму героя и раскрывает истину его мужественного, героического характера. Шолохов здесь исчерпывает драматизм сюжета и открывает новый родник жизни, новое ее начало — Соколов усыновляет Ванюшку. И такой финал глубоко оптимистичен.

Н. ЗОРКАЯ:

— На большинство зрителей этот фильм производит огромное впечатление. А мне он поначалу показался холодноватым и большого взрыва эмоций не вызвал. Но вот прошло время, и я все чаще невольно возвращалась к мыслям о картине. Вспоминались отдельные ее эпизоды, образ героя. Фильм неотступно заставлял думать о себе, прочно занял место в душе. Станиславский говорил, что заслуга искусства не в том, чтобы потрясти непосредственно во время знакомства с произведением, а в том, чтобы его герои потом шли за человеком в жизнь и воспринимались как живые люди. Именно это я испытала после просмотра фильма «Судьба человека». Лишь постепенно я поняла, какое это большое произведение искусства.

Чем оно берет за сердце? Здесь говорили о хорошем сценарии. Это верно. Единственное, что я не могу простить сценаристам и постановщику, это то, что они оставили сцену прихода в семью пьяного Соколова. То, как он появляется, чуть не сбивая с ног ребенка, носит неприятный оттенок. Подчеркивание пьяного ухарства и молодечества расходится с характером Андрея. В фильме и без того много водки. В рассказе это была иллюстрация к шолоховским рассуждениям о том, какой умной и чуткой должна быть жена. В фильме это повернуто «на героя», и сцена ничего не прибавляет к его характеру.

Я позволю себе высказать решительное несогласие с теми, кто ведет разговор о мрачности и пессимизме картины. Высокую правду нашего искусства нельзя мерить облегченными мерками. Как же может смущать то, что в фильме много смертей? А что же, разве этого не было? Нужно ли бояться показывать то, что было на самом деле? Люди должны знать и помнить об этом, и то, что фильм говорит об этом,— хорошо. Когда мы рассуждаем о народности той или иной картины, то нужно помнить, что и мера трагического должна измеряться единственным критерием — правдой жизни, художественностью ее изображения.

В режиссерском решении фильма, помимо сцены приезда в концлагерь, которую я считаю лучшей, заслуживающей самого детального, покадрового анализа, есть еще много превосходных поэтических находок. Таковы, например, березки, которые, как Родина, надвигаются на Соколова и принимают его под свою сень. В фильме много и других интереснейших режиссерских, операторских и звукооператорских решений.

С. ЮТКЕВИЧ:

— Я не принадлежу к числу людей, утверждающих, что прогресс нашей кинематографии обязательно связан с переходом актера в профессию режиссера. Но сегодня радостно говорить о С. Бондарчуке, как о режиссере. То, что он сделал в этом фильме как постановщик, мне особенно дорого, потому что это противостоит многим безотрадным явлениям, еще наблюдающимся в нашей режиссуре.

Всем строем своим фильм борется против иллюстративности, против того, что пришло от плохого подражания итальянскому неореализму в режиссуре.

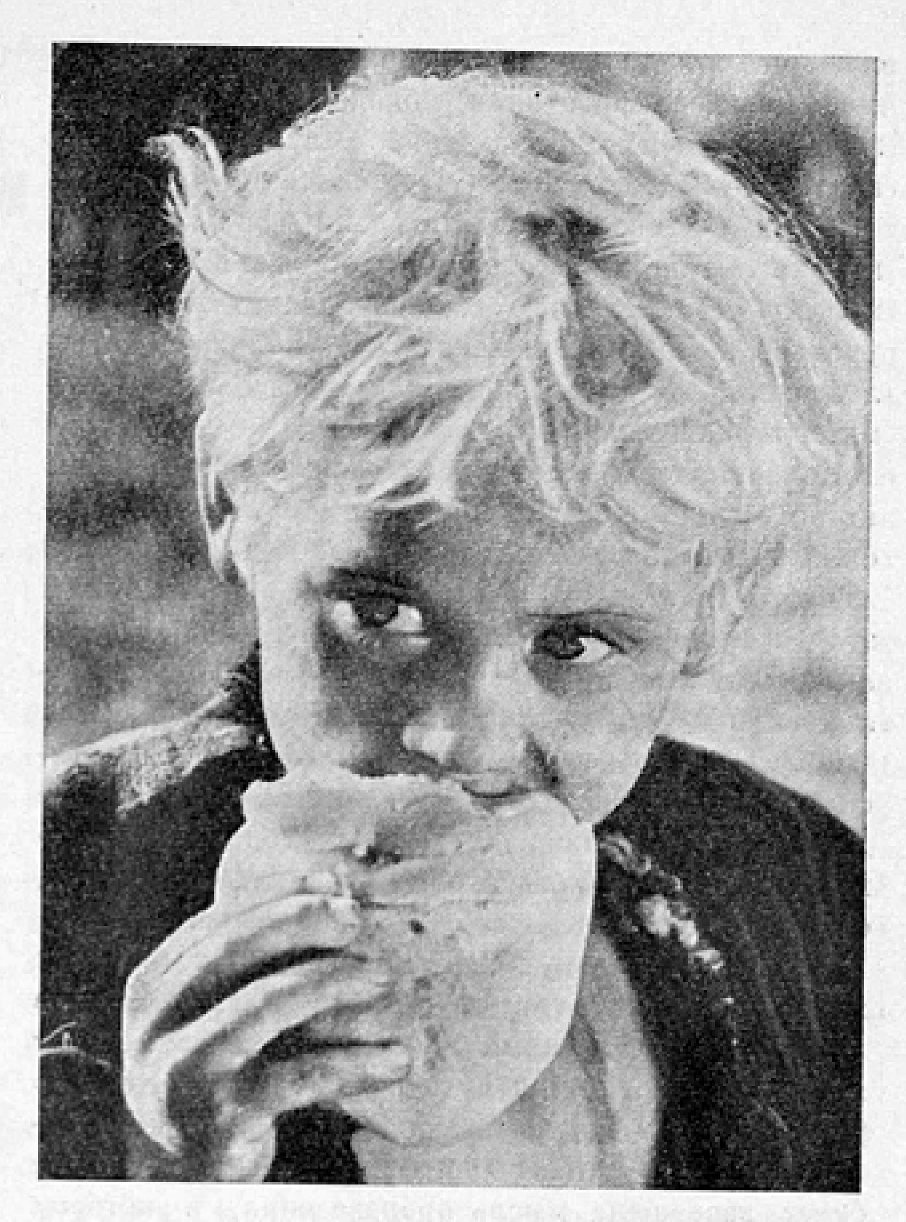
Режиссерский замысел — это прежде всего вопрос мировоззрения художника. С. Бондарчук пришел к этому фильму, как художник зрелой и глубокой мысли. В фильме выразились его размышления о мире, его личное отношение к теме. Режиссер знал, что и как сказать людям своей картиной; без этой четкой идейной, художественной позиции, без исключительной продуманности отношения ко всем элементам произведения фильм не получился бы таким целостным и глубоким, каким мы видим его сегодня.

Здесь верно говорили, что неудачи целого ряда актеров, которые брались за режиссуру, были связаны с неумением подчинить себя, как актера, общему большому замыслу. В истории мирового кино редко встречается органическое слияние режиссера и актера в фильме. Таково, например, творчество Чаплина. Но таких примеров немного, ибо режиссура имеет и свою вторую отличительную особенность, которой, к счастью, владеет Бондарчук. Режиссура — это раскрытие не только своих мыслей, но и духовных и творческих богатств всех своих ближайших сотрудников. Режиссура — это искусство любить людей, умение выявить, как говорил Чехов, самое прекрасное, что есть в человеке. Бондарчуку удалось это. Здесь он проявился как настоящий режиссер-художник. Ведь и до этого фильма мы знали и ценили работу В. Монахова. Но именно здесь он впервые раскрылся с той свободой и в той индивидуальности, которая так драгоценна для художника. В пластическом решении фильма поражает слитность работы оператора и художников И. Новодережкина и С. Воронкова.

В каком новом качестве мы увидели З. Кириенко! Материал ее роли невелик, но она вдруг предстала перед нами в новом обличье, открылась в каких-то новых своих чертах. Если постановщик умеет раскрыть в актере новое, неожиданное для нас, это очень большая заслуга режиссерского вйдения.

Не скрою, что, когда очень мною любимый и уважаемый актер Бондарчук брался за эту постановку, у меня было немало опасений. Мне казалось, что в экранизации этого рассказа легко сбиться не на ту ноту, подчеркнуть страдания русского страстотерпца. Я высказывал эти сомнения Бондарчуку. Но он имел свое четкое и стройное вйдение вещи. И я рад подчеркнуть, что глубочайшая вера и влюбленность, которая была у Бондарчука именно в этот рассказ, именно в этот характер, именно в эту тему, помогли ему сделать картину необычайно интересной,—настоящим, глубоким произведением искусства. Это лишний раз доказывает, что если художник твердо убежден в чем-либо, если ему близок внутренний строй мыслей и чувств и стиль того или иного автора, то он поступает правильно, когда, наперекор советам осторожных друзей или вкусам товарищей, берется за постановку и доводит ее до конца с той исключительной последовательностью, стройностью и волей, с какой сделан этот фильм.

И последнее, что очень радостно отметить: Бондарчук заявил себя сторонником активной режиссуры. Его почерк заметен, явствен. Мне лично нравится, когда в фильме виден режиссер. Я не приемлю одностороннего понимания формулы Немировича-Данченко о том, что режиссер умирает в актере. Неверная трактовка этого высказывания ведет к снижению режиссерского мастерства. Я всегда испытываю эстетическое наслаждение, когда слушаю хорошую ораторию. В такой сложной музыке ощущаешь силу и поэзию мастерства дирижера. И в данном случае, в этом фильме, я вижу и приветствую отточенную виртуозность режиссерского почерка. Как она не похожа на безликость и режиссерский холодок, которые иногда сквозят в наших картинах!



«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

Очень драгоценно, что фильм открыл нам подлинно талантливого нового режиссера.

Р. ЮРЕНЕВ:

— Почему наш коллектив решил обсуждать эту картину?

Говоря о сегодняшнем состоянии советского киноискусства, мы всегда отмечаем радостное явление— рост количества выпускаемых фильмов—и то, что качество многих из них оставляет желать лучшего. Но сейчас в советской кинематографии наступает период, когда искусство стало расти и качественно, когда уже появляются интересные, новые, свежие и поистине народные произведения. И особенно радо-

стно, что эти произведения зачастую создают молодые творческие работники, молодые сценаристы, режиссеры, операторы, актеры. Обсуждаемая нами картина — именно такое произведение.

Не случайно за последнее время наша кинематография так часто и охотно обращается к М. Шолохову. Она созрела для этого, она поднимается на тот уровень, когда шолоховская тема, шолоховская человечность, шолоховский реализм становятся кинематографии по плечу.

Конечно, легче экранизировать рассказ, чем роман. Роман в фильме неминуемо многое теряет, обедняется. Об этом вспоминаешь в связи с экранизацией «Тихого Дона», в которой я многое не принял. Фильм этот я ценю за высокое мастерство и великолепную актерскую игру, но я не так представлял себе Шолохова в кино, принципы экранизации его романа. В «Судьбе человека»— иное. Фильм обогатил рассказ, придал ему новое — кинематографические детали. Это Шолохов, подлинный Шолохов, это его мысли — мысли большого художника, его талант, его острота в кинематографическом выражении.

Большой писатель в своем произведении ни в чем не погрешил против жизненной правды. Таков и фильм, поставленный по этому рассказу. Когда я смотрел картину, я чуть не закричал: «Не надо убивать сына!» Но потом понял, что без этой последней беды не будет завершен характер Соколова, не будет завершена мысль произведения, в котором в финале появляется приемный сын, а вместе с ним новое, светлое в судьбе героя.

Но не только глубиной кинематографического прочтения произведения Шолохова ценен этот фильм. Он интересен и по той тенденции, которая проявилась в художественных поисках его авторов. Стремясь преодолеть холодное иллюстраторство, сусальность, которые были в нашей кинематографии, некоторые художники сделали резкий шаг в сторону, я бы сказал, мелких деталей, небольших страстей, несущественных подробностей жизни. Каким мелким, особенно после того как посмотришь «Судьбу человека», мне кажется то, что показано в фильме «Два Федора». Я понял, как неправ был его постановщик М. Хуциев, когда трагедию героя, вернувшегося после войны, распылил на мелкие эпизоды, стал обыгрывать то, как он ест ворованную курицу, готовит обед и т. п. Как мельчит, снижает это тему!

В поисках нового в нашем киноискусстве выявились и другие тенденции. Я говорю о пристрастии некоторых режиссеров обязательно к «сильным» средствам, обязательно к пугающим ракурсам, обязательно к надсадному голосу актера. Сколько всего этого, например, в «Ветре» А. Алова и В. Наумова! В этом фильме множество неоправданно «острых» решений, приемов, ситуаций, которые подчас выглядят неправдой. Молодые художники вместе с поисками чего-то «острого» нередко уходят от реальной жизни и возрождают в киноискусстве приемы описания гражданской войны, взятые из второразрядной литературы.

И вот «Судьба человека». Картина тоже полна поисков. И мне нравится в ней то, о чем говорил С. Юткевич, то, что в своей режиссуре и операторской работе С. Бондарчук и В. Монахов далеко не вегетарианцы — они не боятся сильных средств, не боятся качать аппарат, не боятся острых ракурсов. Но почему это действует на нас, зрителей? Потому что за всем этим всегда есть тема, внутренняя необходимость — всегда есть содержание. Режиссер оправдывает каждое свое постановочное средство мыслями и страстью человеческой. Вот в чем дело! И поэтому прием верно и точно воздействует на зрителей.

Это относится и к режиссуре, и к операторской работе в фильме, и к его звуковому решению, к интересному, контрапунктически сложному использованию звука и музыки. Все это обогащает палитру художников, усиливает эмоциональное звучание фильма.

«Судьба человека» дает повод для плодотворного разговора. Нужно надеяться, что наша кинокритика еще не раз вернется к разбору этого интересного произведения, на примере которого можно поднять ряд актуальных проблем повышения художественного мастерства в киноискусстве.

С. Владимирский

Фильм о Чайковском

В картину о Чайковском* вводит нас анданте Пятой симфонии.

Наверно, это было трудно — из всего громадного наследия Чайковского выбрать музыку для начала фильма. И очень правильно, что рассказ о великом композиторе и большом человеке начинается с этого ликующего, вдохновенного гимна русской природе и весне.

И как бы из этих взволнованных звуков возникает первый кадр — памятник Чайковскому у Московской консерватории, осененный молодой, весенней зеленью.

Музыка выводит нас на просторы родины. Образ композитора на протяжении всего фильма входит в наше сознание неразрывно связанным с родной природой и песней — бескрайние русские дороги и перелески, покрытые первой зеленью овраги, цветущие ветки яблони и сирени, буйное весеннее половодье и радостные ритмы девичьих «веснянок»; затем — роскошное лето в тенистом саду старой усадьбы; тронутые желтизной ранней осени кусты у железнодорожного полотна, видные из окна вагона едущему с чужбины; и, наконец, — дождь желтых листьев, облетающих под порывом октябрьского ветра, — скорбная тема первой части Шестой симфонии.

Музыка и соответствующие ей по настроению, великолепно снятые пейзажи, данные как бы в восприятии композитора, так сближают нас с его творческим «я», что мы не удивляемся, когда после обычных фраз диктора о величии гения Чайковского другой голос — мягкий, проникновенный и как бы слегка приглушенный — начинает рассказ от первого лица.

«Я вырос в глуши и с детства самого раннего проникся неизъяснимой красотой русской народной музыки... Песни... Только они одни нарушали тишину этих чудных ночей».

Мы в доме, где родился Чайковский. Мы видим его первый рояль, портреты членов его семьи, сопровождаемые лирическим, задушевным рассказом-воспоминанием.

Ю. Яковлев, читающий текст воспоминаний Чайковского, одними только интонационно-голосовыми средствами создает пленительный образ композитора, беззаветно и бескорыстно преданного искусству, человека большой и чистой души.

Незримому, закадровому актеру помогают режиссерские находки: образ, создаваемый Яковлевым, вдруг обретает зримые черты в остроумном монтаже фотографий и цитат — это как бы спор композитора, осознавшего свое признание, с отцом, сестрой и братом.

Фотография отца. Похвальна твоя страсть к музыке, но, друг мой, это скользкий путь... Займись службой.

Чайковский. Буду ли я знаменитый композитор или бедный учитель, но совесть моя будет спокойна.

Фотография сестры. Дядя будет говорить, что ты променял юриспруденцию на гудок.

Чайковский. Я должен пожертвовать всем, чтобы развить и образовать то, что дано мне богом...

Фотография брата. Глинки из тебя все равно не выйдет!

Чайковский. С Глинкой мне, быть может, и не сравниться, но увидишь, что ты еще будешь гордиться родством со мной.

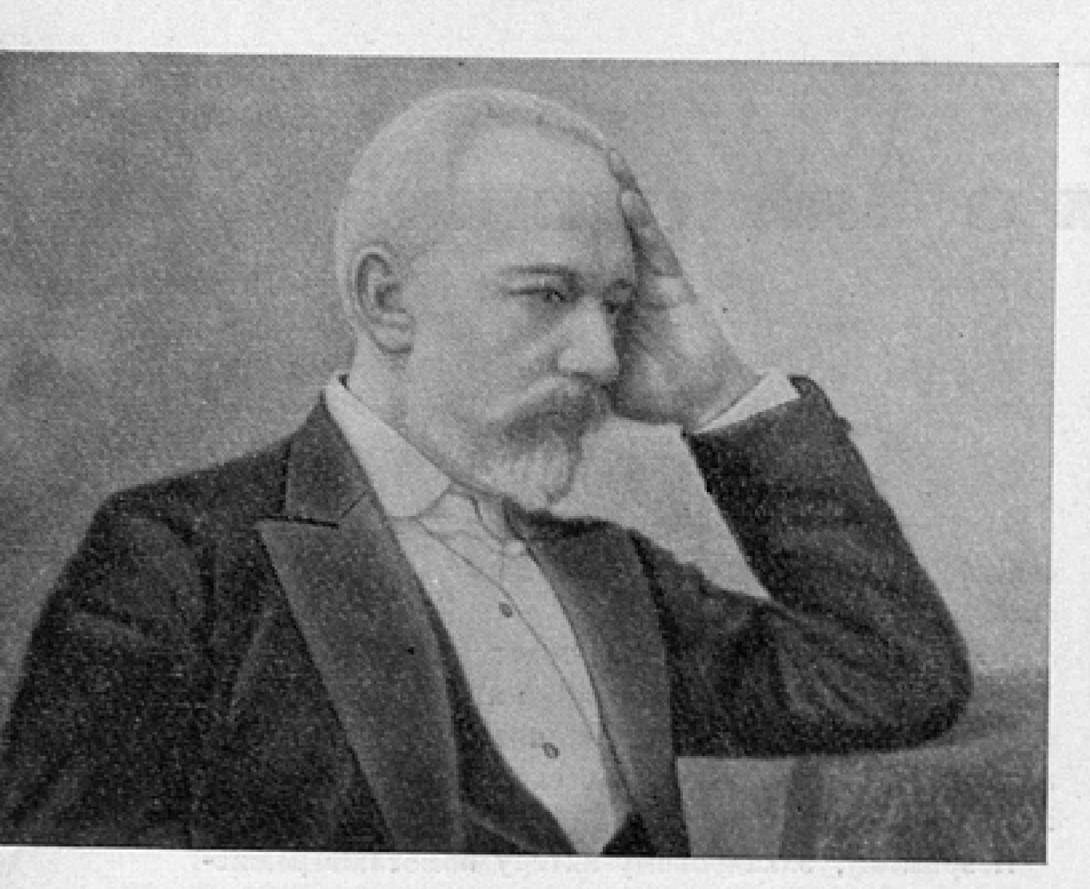
Достойным партнером Ю. Яковлева в фильме является диктор Л. Хмара, отлично читающий авторский текст.

Перед нами раскрывается повесть жизненного и творческого пути композитора — первое, еще бессознательное, но непреодолимое влечение к музыке («О, эта музыка! Она не дает мне покоя...»), протест семьи против его стремления посвятить себя музыкальной деятельности, создание оперных и симфонических шедевров и последние дни жизни — работа над Шестой симфонией.

И сквозь все красной нитью проходит любовь Чайковского к родине и музыке своего народа.

Хоровая песня — незамысловатая «веснянка», раздающаяся среди цветущих вишневых деревьев,

* «Чайковский». Авторы сценария Л. Белокуров, Б. Ярустовский. Режиссер Я. Миримов. Оператор П. Петров. «Моснаучфильм», 1958.



П. И. Чайковский (кадр из фильма «Чайковский»)

переходит в звучание рояля, и вот мы уже в концертном зале. Музыкальная тема, услышанная от народа, возвращена народу творчески преображенной гениальным композитором, как органическая часть одного из лучших его созданий — Первого фортепианного концерта, который мы слышим в исполнении крупнейших пианистов.

Это один их лучших эпизодов фильма, иллюстрирующих процесс творчества композитора.

Интересно задуман показ работы Чайковского над «Пиковой дамой». С помощью мультипликации воспроизводятся наброски в записной книжке к трем основным музыкальным темам четвертой картины и работа композитора над ними.

На звучании интродукции к четвертой картине проходят натурные кадры зимнего Петербурга. Сумрачные громады мостов и арок, контуры чугунных оград и тяжелых цепей, тусклое мерцание фонарей в пелене падающего снега создают тревожно-зловещее настроение. Эта своеобразная «киноинтродукция» вводит нас в сценическую обстановку оперы.

В полумраке спальни, освещенной лампадой и оплывающими свечами, возникает на стене тень старой графини.

Романс графини... Видение сцены бала, проступающее второй экспозицией как бы в воспоминании графини, помогает раскрыть содержание эпизода и в то же время усиливает общий призрачный колорит. Все это хорошие режиссерские находки.

Менее удачны эпизоды, связанные с созданием «Евгения Онегина». Авторы стремились передать в фильме как бы творческое ви́дение композитором своего еще не законченного произведения. Казалось, что для решения этой трудной и благодарной задачи следовало привлечь весь арсенал кинематографических средств, всю режиссерскую выдумку. Может быть, следовало бы ввести драматических актеров, дублирующих певцов на экране...

В фильме сцена письма Татьяны перебивается репликами Чайковского:

«Я таял и трепетал от невыразимого наслаждения, когда писал эту музыку. Татьяна стала рисоваться, как живая, со всем, что ее окружает...».

«Я любил Татьяну и страшно негодовал на Онегина, представлявшегося мне холодным, бессердечным фатом...».

К сожалению, авторы не нашли интересного решения оперных кусков, данных к тому же в таком обязывающем контексте. Эпизод не раскрывает волнения Чайковского, оставляя зрителя равнодушным.

В изобразительной части фильма кое-что вызывает огорчение.

Пустота интерьеров Клинского мемориального музея оправдана авторским замыслом: здесь все так, как было при жизни композитора — кабинет, рояль, книги, ноты... Но когда на экране появляются не реальные музейные интерьеры, а декорации, зрителю становится неловко смотреть на пустые стены и грубую бутафорию.

В целом, однако, фильм смотрится и, главное, слушается хорошо. Заключительные кадры, в которых мы видим концертный зал, полевой стан и заводской цех, где симфонические оркестры играют Чайковского, оперные театры и филармонии братских республик, на сценах и эстрадах которых звучат произведения Чайковского, — эти кадры воспринимаются как гимн народной любви к одному из величайших подвижников русского искусства. Эти кадры и заключительная фраза диктора «Музыка Чайковского стала поистине достоянием всего народа, его силой, славой и гордостью»,—звучат как ответ на фразу Чайковского, слышанную нами в начале фильма: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространилась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее».

А. Левада

О некоторых проблемах украинской кинодраматургии

На нынешнем этапе развития киноискусства проблемы кинодраматургии приобрели общелитературное значение и не сводятся к узкопрофессиональным вопросам, волнующим лишь группу писателей-киноэнтузиастов. Определилась потребность и созрели условия для того, чтобы к вопросам творческой работы в кино привлечь серьезное внимание всей литературной общественности.

В Советском Союзе работает теперь 20 киностудий художественных фильмов. На Украине, кроме Киевской студии имени Довженко, за последние годы восстановлены, точнее — созданы еще две студии художественных фильмов: в Одессе и в Ялте. По семилетнему плану киностудии Украины должны довести свою программу только по художественной кинематографии до 40 фильмов в год.

Сорок фильмов в год! Что это значит с точки зрения задач нашей кинодраматургии?

Во-первых, это значит, что в кинодраматургии должны систематически работать не менее 100 писателей. Практика показывает, что при меньшем численном соотношении выпуск такого количества картин обеспечить невозможно.

Во-вторых, это значит, что и научную теорию и творческую практику кинодраматургии мы обязаны поднять на значительно более высокую ступень. В свете новых огромных задач, которые ставят перед киноискусством Коммунистическая партия и советский народ, каждый писатель-кинодраматург, а также Союз писателей и Союз кинематографистов обязаны с особой серьезностью отнестись к проблемам идейно-художественного качества сценариев, к вопросам профессионального мастерства в кинодраматургии.

Статьей А. Левады мы продолжаем обсуждение вопросов развития украинской кинематографии, начатое статьями И. Чабаненко, А. Ромицина, В. Кузнецова (№ 10, 11, 12 за 1958 год).

В основу статьи положен содоклад по кинодраматургии на съезде писателей Украинской ССР.

Нельзя не учитывать, что для многих и многих из нас эти вопросы в сущности являются новыми. Ведь мы, писатели, как правило, просто еще не освоились с представлением о том, что кинодраматургия — это такое же наше кровное дело, как и поэзия, проза или театральная драматургия, не привыкли к мысли, что на киностудиях место писателя не среди случайных гостей, а среди хозяев.

Мы не привыкли, а киностудии не очень стремились приучить нас к этой мысли.

С таким положением мириться дальше нельзя. Советское киноискусство — дело государственной важности, дело общенародное, и относиться к нему мы должны по-государственному, с высоким пониманием своей ответственности.

●

Следует хотя бы очень кратко, в форме кинематографического наплыва, напомнить о творческом пути, который прошло украинское советское киноискусство.

Мы не являемся «непомнящими родства» и свою работу в кинодраматургии осуществляем ныне не на голом месте. Киноискусство Украины, являясь неотъемлемой составной частью всего советского многонационального киноискусства, имеет свои славные традиции и свою богатую историю. Оно внесло значительный вклад в советскую и мировую кинематографию, завоевало уважение миллионов кинозрителей. Мы с гордостью можем сказать: киноискусство, творческий путь которого отмечен именами таких художников, как Александр Довженко и Игорь Савченко, Александр Корнейчук и Амвросий Бучма, Наталья Ужвий и Данило Демуцкий,— не имеет оснований стыдливо опускать глаза к земле.

Важно отметить, что уже на первых этапах становления и развития нашего киноискусства украинские писатели внесли в него свой значительный вклад, любовно лелеяли его, активно отстаивали в борьбе с враждебными идейными наскоками. По

некоторым признакам можно даже сказать, что в тот период творческое участие писателей в развитии кино было особенно органическим, овеянным настоящей романтикой совместных творческих мечтаний и дерзаний. Старшим писателям интересно вспомнить, а младшим — полезно узнать, что уже в двадцатых и тридцатых годах в киноискусстве активно работали украинские писатели Александр Корнейчук, Микола Бажан, Юрий Яновский, Владимир Сосюра, Юрий Смолич, Иван Ле, Андрей Головко, Давид Копица, Юрий Дольд-Михайлик, Любомир Дмитерко и ряд других литераторов.

Александр Петрович Довженко собственно и в литературу пришел прежде всего через кино, через кинодраматургию, в развитие которой он внес такой большой и яркий вклад.

Все эти писатели писали сценарии, работали в качестве редакторов в сценарных отделах студии, темпераментно выступали по вопросам кино в печати, не пропускали ни одного кинодиспута. Пример, который ныне зовет к подражанию.

●

Уже с первых своих шагов украинское киноискусство развивалось в неразрывной творческой дружбе с великим русским искусством, с искусством всех братских народов нашей страны. Эту свою славную традицию оно сохраняло на всех этапах развития и будет сохранять всегда.

В некоторых работах по истории кино отдельные фильмы пионеров нашего киноискусства нашли неправильное освещение. В период немого кино некоторые критики оценивали, например, фильмы известного кинорежиссера П. Чардынина «Тарас Трясило» и «Тарас Шевченко» как буржуазно-националистические. Это нашло известное отражение и в изданном в 1956 году первом томе «Очерков истории советского кино».

С такой концепцией согласиться нельзя. Поставленный по мотивам поэмы Владимира Сосюры, «Тарас Трясило» в свое время по праву пользовался значительной популярностью у зрителей. Отрицательный отпечаток на фильм наложило распространенное в тогдашней исторической науке социологическое упрощенчество в освещении событий истории, но списывать картину по рубрике националистических произведений нет оснований. Еще более решительно следует возразить против неправильной оценки известного фильма периода немого кино «Тарас Шевченко». Созданный Амвросием Бучмой образ Шевченко в этом фильме надолго запомнился зрителям, несмотря на слабость драматургии фильма.

Из произведений раннего периода украинского кино значительным успехом пользовались фильмы «Два дня» (сценарий С. Лазурина, режиссер Г. Стабовой) и особенно «Ночной извозчик», поставленный Г. Тасиным по сценарию М. Заца.

Вершиной украинского киноискусства периода немого кино были фильмы Александра Довженко «Арсенал» и «Земля».

Этими сценариями, как и всеми своими последующими кинопроизведениями, А. Довженко сделал большой вклад в становление и утверждение кинодраматургии как полноценного вида литературы, своеобразной и яркой формы литературного мышления, образного восприятия мира.

В свое время имели довольно широкое распространение не изжитые окончательно и поныне взгляды на киносценарии, как на вещи, лишенные литературной ценности, как на материал, имеющий лишь узкоутилитарное значение, нечто вроде либретто для балета. Все кинодраматургическое творчество А. Довженко является ярким свидетельством необоснованности подобных представлений.

У меня нет возможности в рамках одной статьи остановиться на всех сценариях и фильмах А. Довженко, созданных им уже в звуковом и цветном кино. Все мы хорошо помним их. Наиболее выдающимся его произведением в довоенный период был сценарий и фильм «Щорс».

В неутомимых поисках новых, все более выразительных и совершенных художественных средств А. Довженко в «Щорсе» отказался от чрезмерной абстрагированности образной символики (что сказывалось в «Арсенале») и сделал дальнейший шаг в овладении методом социалистического реализма, создав один из лучших фильмов советского киноискусства.

Как известно, фильм нашел высокую оценку советской общественности и критики. Большое впечатление произвел «Щорс» и на прогрессивную общественность за рубежом. Наш друг, известный французский искусствовед Жорж Садуль в своей книге по истории кино пишет: «В «Щорсе», как и в «Земле», постановщик является одновременно и лирическим поэтом фильма. Он сумел проявить здесь настоящие большие чувства героизма, любви, понимания природы, презрения к смерти. Пластическая красота кадров поразительна...».

К этому следует добавить, что в образе Щорса и во всем контексте фильма с большой силой прозвучала тема руководящей и воспитательной роли Коммунистической партии. Она раскрыта и в героике борьбы, и в росте политического сознания масс, и в окрыленной мечте воинов Щорса о близком торжестве свободной, расцветшей, словно сад, социалистической жизни.

Сценарию и фильму «Щорс» органически свойственно яркое национальное своеобразие. Оно и в нацио-

нальном характере героев, и в особенной героической патетике, близкой к патетике украинских народных дум, и в поэтических пейзажах Украины, и в языке, и в песне, и в неповторимом украинском юморе.

Творческий путь Александра Петровича Довженко не был похож на ровную, асфальтированную аллею в парке с подстриженными деревьями. Он избрал для себя нелегкую трассу непрерывных творческих исканий и никогда не останавливался на достигнутом. Глубокое уважение работников кино к творческому наследию А. Довженко должно проявляться, конечно, не в тщетных попытках механического, эпигонского копирования его фильмов, а в их научном изучении и творческом осмысливании, в новых и новых творческих дерзаниях.

В тридцатых и сороковых годах в украинском киноискусстве работала значительная группа талантливых художников, подлинных мастеров советского кинематографа. Среди них первое место после А. Довженко по праву принадлежит Игорю Андреевичу Савченко.

Уже в фильме «Дума про козака Голоту» и в особенности во «Всадниках», созданных по роману Юрия Яновского, он проявил себя талантливым художником с большим творческим темпераментом. Вершиной его творчества стали фильмы «Богдан Хмельницкий» и «Тарас Шевченко».

Сценарий «Богдана Хмельницкого» написал Александр Корнейчук.

Этот сценарий является высоким образцом творческой разработки литературного сюжета для кинематографа. Не механической экранизации, которая ограничивается в основном лишь учетом метража фильма, как это нередко бывает теперь, а подлинного творческого переосмысливания. Сохранив основные фабульные узлы и наиболее важные образы своей известной пьесы, А. Корнейчук значительно углубил и обогатил их, создал ряд новых сюжетных ситуаций и новых образов-персонажей, резко увеличил и расширил массовые народные сцены, то есть, по существу, заново написал свое произведение в соответствии с возможностями и особенностями кинематографа, создав один из лучших образцов советской кинодраматургии.

Творческое содружество Александра Корнейчука и Игоря Савченко — замечательный образец взаимоотношений кинодраматурга и кинорежиссера. И. Савченко глубоко и вдохновенно воссоздал замысел кинодраматурга на экране, мастерски обогатил его всем арсеналом кинематографических художественных средств.

Как и «Щорс», «Богдан Хмельницкий» по форме является ярко национальным фильмом. Это определяется целым комплексом его художественных компонентов. Вспомним, например, какое незабываемое впечатление производит в нем такой эпизод, как дума кобзарей-бандуристов. Созданная на превосходный текст Андрея Малышко, мастерски вплетенная кинодраматургом и режиссером в художественную ткань произведения, эта замечательная дума стала в фильме столь органической, что без нее его трудно уже и представить.

Последним произведением И. Савченко был фильм «Тарас Шевченко», в котором он проявил себя не только выдающимся режиссером, но и талантливым сценаристом. Хотя в отдельных эпизодах сценария и сказываются некоторые элементы иллюстративности, все же в основном И. Савченко не пошел этим легким, но мало благодарным путем. Он создал волнующий сюжет, напряженное драматическое действие, сумел передать высокий накал идей, героику и поэзию великого подвига бессмертного украинского Кобзаря.

Ряд хороших фильмов, преимущественно из жизни моряков («Максимка», «В дальнем плаванье» и др.), поставил на нашей студии одаренный режиссер Владимир Браун.

Несколько выдающихся фильмов поставили у нас талантливые русские режиссеры, работавшие в творческом содружестве с украинскими художниками. Созданная в годы Великой Отечественной войны, «Радуга» Ванды Василевской в постановке Марка Донского и с Натальей Ужвий в главной роли с триумфом обошла экраны многих стран мира. Сценарий Ванды Василевской отличается глубоким проникновением в психологию героев, высокой гражданской патетикой, яркой кинематографической формой. Борис Барнет мастерски поставил в Киеве фильм «Подвиг разведчика». Иван Пырьев поставил у нас по сценариям Е. Помещикова широко известные фильмы «Богатая невеста» и «Трактористы», а Леонид Луков — первую серию фильма о шахтерах Донбасса «Большая жизнь».

Как известно, в послевоенные годы на нашем киноискусстве отрицательно сказался культ личности со свойственными ему тенденциями к бесконфликтности в драматургии, прикрашиванию действительности и недостаточному вниманию в искусстве к рядовому труженику. Выпуск художественных фильмов вообще был резко сокращен. В этот же период киностудии и соответствующие киноучреждения недопустимо забросили работу по подготовке и воспитанию национальных кадров в киноискусстве. Именно в эти годы значительно ослабли творческие связи киноорганизаций с украинскими писателями, что чувствительно сказалось на нашей кинодраматургии.

Ликвидировав последствия культа личности, партия помогла нам решительно избавиться от всего того наносного и несвойственного природе совет-

ского искусства, что на протяжении некоторого времени суживало возможности его развития. Советское киноискусство вступило в новый период своего подъема и расцвета.

●

Чем характерен этот новый период для украинской кинодраматургии?

Прежде всего определим, кто из наших писателей работает теперь в кинодраматургии. Я не сторонник статистического метода в анализе явлений искусства и не в восторге от оперирования списками имен в статьях и докладах на литературные темы. Но поскольку отдельные писатели все еще как бы «стесняются» своей работы в кино и в своей литературной среде иногда предпочитают делать вид, что они ничего общего с кино не имели, не имеют и не будут иметь, а в действительности это нередко бывает не совсем так,— я позволю себе один список имен все же привести.

За последние несколько лет, а в основном за два последние года, в киноискусстве работают следующие литераторы Украины: В. Беляев, А. Батров, Д. Вишневский, М. Винокуров, О. Гончар, С. Голованивский, Л. Дмитерко, Ю. Дольд-Михайлик, В. Земляк, А. Ильченко, Оксана Иваненко, А. Корнейчук, Лидия Компаниец, Лина Костенко, Г. Колтунов, Д. Копица, К. Кудиевский, А. Левада, П. Лубенский, В. Логвиненко, А. Малышко, Ю. Мокриев, С. Мишура, В. Некрасов, Е. Оноприенко, А. Полторацкий, И. Рядченко, М. Стельмах, В. Собко, Л. Смилянский, Б. Силаев, П. Северов, М. Тевелев, А. Хижняк, И. Цюпа, М. Чабанивский, И. Чандей, А. Шиян, А. Шайкевич, М. Шумило.

Правда, большая часть из них является авторами первого сценария, которым еще надлежит приобретать кинодраматургический опыт и квалификацию.

Мы назвали сорок писателей. Сдвиг большой и неоспоримый. И все же далеко еще не достаточный. Значительно большим был бы список писателей, которых еще нужно привлечь к творческой работе в кино.

В наиболее обобщенном изложении нашей кинодраматургии последних лет свойственны следующие основные признаки.

Во-первых, значительная творческая активизация, прилив новых авторов, активное стремление в соответствии с мудрыми указаниями партии об усилении связей искусства с жизнью народа творчески откликнуться прежде всего на важнейшие темы современности, боевая идейно-политическая сплоченность, известные идейно-художественные достижения в некоторых сценариях и фильмах.

Во-вторых, все еще непреодоленное отставание от жизни, невысокий идейно-художественный уровень ряда сценариев и фильмов, недостаточная требовательность многих кинодраматургов к своему творчеству и, в частности, к овладению законами и особенностями кинодраматургии.

Основное внимание в творчестве украинских кинодраматургов направлено ныне на темы нашей современности.

Весьма показательным является то, что во многих сценариях авторы значительное место отводят образам самых передовых бойцов за коммунизм, образам коммунистов. На каком же уровне выписаны эти персонажи, в которых зритель, естественно, стремится увидеть особенно яркое олицетворение типических черт передовых людей нашей величественной эпохи?

Образцов убедительных, примеров ярко положительных находим, к сожалению, немного. Но они есть, и игнорировать их было бы неправильным.

В этом плане следует назвать фильм «Киевлянка», который поставил на Киевской студии имени Довженко режиссер Тимофей Левчук по сценарию И. Луковского. В нем изображена целая группа коммунистов—украинских рабочих и работниц, представителей разных поколений, людей с разными характерами, но одинаково преданных великим идеям партии. Мы видим этих людей в труде и в бою, в учебе, в политической борьбе, в быту — и всегда узнаем в них коммунистов, узнаем не из формальных характеристик, а из их поведения, из строя мыслей, из их особенно высокого чувства ответственности за порученное им дело.

Убедительные образы партийного руководителя — замполита на корабле и целой группы советских моряков — партийных и беспартийных большевиков созданы в новом фильме режиссера Виктора Ивченко «Чрезвычайное происшествие». Сценарий этого фильма написал Г. Колтунов в соавторстве с участниками известных событий на танкере «Туапсе» В. Калининым и Г. Кузнецовым. Сюжет сценария построен на вдумчиво осмысленных и художественно типизированных фактах реальной действительности. Героическое поведение советских моряков воспринимается в фильме как вполне естественное, их патриотизм и высокая политическая сознательность не декларативны, а глубоко органичны. Авторы сумели убедительно выписать яркие индивидуальные черты своих героев. Критика обоснованно расценила это произведение, как один из лучших наших фильмов за прошлый год.

Менее посчастливилось молодому кинодраматургу М. Винокурову с его первым сценарием «Повесть наших дней». Поставив перед собой интересную задачу показать, как созревали в массах мысли о необходимости реорганизации МТС, автор выписал несколько хороших образов сельских коммунистов, создал острый конфликт и в некоторых эпизодах — убеди-

тельные жизненные ситуации. Но кинодраматург не смог окончательно преодолеть тяготения к декларативности, склонности к иллюстративности, некоторые персонажи очерчены поверхностно, что значительно ослабило произведение.

В ряде случаев «не везет» в сценариях образам парторгов, секретарей райкомов и горкомов партии и т. п. Они или же занимаются исключительно хозяйственными делами (например, добывают строительные материалы для сооружения фермы, как в сценарии Л. Компанеец «Когда поют соловьи»), или выводятся в трафаретном, как узор на обоях, конфликте с директорами и главными инженерами предприятий, которых кинодраматурги безжалостно обрекают на тупой консерватизм, или же вообще неизвестно чем заняты и для чего выведены автором (как, например, секретарь горкома в весьма слабом сценарии Б. Колодного «Смена начинается в шесть».) Особенно же часто они выступают как deus ex machina, который вдруг появляется в наиболее критической стадии развития событий и спасает положение.

Чтобы показать их «живыми людьми», сценаристы иногда хитро разрешают им потанцевать с передовой дояркой или, на крайний случай, даже влюбиться в привлекательную руководительницу колхозного самодеятельного оркестра. Но сметливый зритель, наученный опытом многих фильмов, сразу же догадывается, что это лишь очередная вариация анекдотической редакторской фразы о необходимости «утеплить в произведении образ бабушки посредством кошки» и что дело здесь не в танцах и не в любви, а в том, что секретарь райкома обязательно добудет строительный материал или же неизбежно сломает фанатическое нежелание председателя передового колхоза отремонтировать клуб.

Это говорит о том, что некоторые литераторы весьма поверхностно знакомы со стилем работы и реальными функциями партийного руководителя. Задача более глубокого изучения реальной действительности имеет прямое отношение и к этой теме.

Мы должны показывать своих героев—советских людей во всей многогранности их интересов и сложности характеров, показывать в труде и в быту, изображать в диалектическом единстве личного и общественного. Давно уже пора окончательно распрощаться с представлением о литературном процессе, как о механическом колебании маятника то в сторону сугубо «производственного» аспекта показа человека, то в плоскость изображения исключительно «интимных» отношений в домашнем быту. Советский человек — цельный и в цельности своей всегда многогранен.

В этом диалектическом единстве и разносторонности интересов — какая же его черта является ведущей, определяющей? Несомненно, это прежде всего отношение к своим трудовым обязанностям перед обществом. Труд, как деяние, труд, как творчество, труд, как особенно высокая форма гуманизма, ибо направлен он в социалистическом обществе на благо всех и каждого! Искусство досоциалистических эпох никогда не знало столь величественной темы. Начертанная XXI съездом КПСС программа развернутого строительства коммунизма, прозвучавшая над миром как самая величественная Песня Песней трудового подвига советского народа, с новой силой подчеркивает для нас всеобъемлющее значение этой темы.

Тысячелетиями трудовой человек мучился невозможностью согласовать свои творческие трудовые стремления с уродливыми, чудовищными формами использования человеческого труда в эксплуататорском обществе. Тысячелетиями паразитарные классы прививали представление о труде, как о том, что позорит и унижает человека, как о самом тяжелом проклятье, провозглашенном самим господом богом. Религия, как одна из форм идеологии эксплуататоров, библейской легендой прокляла человека на труд в поте лица, а женщину вдобавок прокляла еще и на материнство. Не благословила, а прокляла! И лишь в нашем обществе, то, что всегда тяготело над человеком, как проклятье, стало самой высокой радостью человеческого бытия. Конечно, для духовно опустошенных буржуазных эстетов тема труда кажется серой и неинтересной. А для нас — она радостна и поэтична и глубока, как сама жизнь.

Именно так почувствовал и осмыслил эту величественную тему Александр Довженко в своем сценарии «Поэма о море».

Много и справедливо писала об этом сценарии и фильме наша пресса. Я хочу лишь обратить внимание на особенно свойственное героям «Поэмы о море» органическое и глубоко осмысленное чувство неразрывной связи своего личного труда с всенародным трудовым подвигом всех советских людей. Отсюда вырастает чувство государственной ответственности рядовых тружеников за свою работу и свое поведение. Отсюда же вытекает органическая потребность глубокого осмысливания окружающей действительности, которая так отличает героев «Поэмы о море» от персонажей многих других наших фильмов. Для шофера Кравчины, для старого плотника — художника своего дела, для молодой строительницы Каховской плотины их работа — это и обязанность, и глубокая дума о жизни, и самое высокое общественное и личное призвание.

Каким контрастом звучит эта крылатая гражданская патетика фильма, его высокий социалистический гуманизм в сопоставлении с куцыми масштабиками односторонне подчеркнутых камерно-бытовых тем некоторых наших фильмов и пьес, персонажи

которых задыхаются в туманных испарениях своего маленького, искусственно изолированного комнатного мира! Тема социалистического труда советских людей — магистральная тема советской литературы, так как в этой теме, словно в фокусе, отражены важнейшие грани бытия советского человека, и, следовательно, именно здесь нужно искать ключ для решения многих вопросов не только общественной, но и личной жизни наших героев. Конечно, глупо было бы упрощать этот принцип до прямолинейной схемы, до алгебраической формулы или же сводить его к механической параллели, долженствующей доказать, что чем выше у человека производственные показатели, тем счастливее он, например, в отношениях с любимой. Речь идет именно о принципе, о чрезвычайно важном (хотя и не единственном) критерии, который отнюдь не исключает, а, напротив, предполагает множество жизненных диалектических противоречий и еще большее количество индивидуальных свойств, обстоятельств и особенностей характера. Именно такой смысл мы вкладываем в понятие «тема труда — магистральная тема».

Важное место занимает тема об отношении к трудовым обязанностям перед обществом и в фильме «Киевлянка». В периоды мирного строительства герои фильма — старые и молодые рабочие - арсенальцы—в творческом труде на заводе находят свое важнейшее призвание. Патриотический, направленный против буржуазного национализма фильм «Киевлянка»—одна из лучших картин Киевской студии за последнее время. Однако он не лишен и определенных недостатков, которые заложены прежде всего в сценарии. Существенным недостатком сценария И. Луковского является его чрезмерная фрагментарность, которая обусловила сугубо эскизный характер некоторых сцен. Отразилось на сценарии и недостаточно уверенное владение некоторыми элементами национальной формы произведения, что для такой темы, как «Киевлянка», имеет особенно существенное значение.

Если, например, рабочего Середу и его жену по всем признакам сразу же можно узнать в фильме как наших земляков-киевлян, то в молодой героине и в некоторых других персонажах эти черты чувствуются очень мало. Национальная окраска некоторых сцен сугубо внешняя. Так воспринимается, например, поездка молодых арсенальцев в Канев на могилу Тараса Шевченко. Эта поездка ничем не связана с сюжетом, не вызывает у героев никаких мыслей и вообще какой бы то ни было реакции. Единственное, что происходит во время поездки,— это небольшая драка между двумя юношами на почве ревности. Но вряд ли нужно было для этого командировать их в Канев. Значительно более удобную площадку для такого поединка можно было найти и в самом Киеве, например, на Трухановом острове...

О рабочей молодежи повествует также фильм «Весна на Заречной улице», поставленный на Одесской студии режиссерами Ф. Миронером и М. Хуциевым по сценарию Ф. Миронера. В нем рабочие показаны главным образом в быту и в учебе. Их работа на заводе в основном перенесена, так сказать, в подтекст сценария, но этот подтекст ощущается достаточно выразительно. Авторы фильма создали реалистические, идивидуализированные образы героев, построили интересный сюжет, что и обусловило успех фильма.

Правда, немного настораживала нерешительность авторов в показе степени понимания героями фильма значения своей работы на заводе и воспитательного влияния коллектива на каждого рабочего. Но настораживала скорее как возможная нежелательная тенденция в дальнейшем творчестве этих художников, чем как выразительно определившаяся черта фильма, так как в данном произведении чувства меры авторы в основном не утратили.

К сожалению, именно эта нежелательная тенденция еще значительно отчетливее проявилась в последующих работах М. Хуциева и Ф. Миронера (уже каждого порознь)— в фильме «Два Федора» и в посвященном молодым строителям города фильме «Улица молодости».

Как досадно, что именно строителям так не посчастливилось в некоторых наших сценариях и фильмах! Ведь строитель — одна из самых важных и романтических профессий нашего времени. А вот в «Улице молодости» кинодраматург, стремясь показать своих героев прежде всего подчеркнуто будничными, всячески избегает ярких красок и особенно заботится, чтобы в его повествовании не зазвучала вдруг романтическая нота. В результате персонажи фильма оказались столь невыразительными, что трудно поверить, что они построили в городе целую улицу. Автор сценария как бы стесняется показать их во весь рост, чтобы это, упаси боже, не прозвучало как слишком откровенное проявление политических идей, определяющих жизненный путь рабочей молодежи.

Но такой подход — это всего лишь «линия наименьшего сопротивления», и не в этом направлении нужно искать эффективных способов преодоления плакатности и декларативности художественных произведений.

В сценарии Г. Кушниренко «Главный проспект» тоже речь идет о строителях, но уже об инженерах и архитекторах. Все здесь как будто на месте: есть и новаторы и консерваторы, личное и общественное, любовь и измена, но все это выписано как бы лишь в двух измерениях и вытекает не из типичности об-

стоятельств и характеров, а из умозрительной схемы, оперирующей лишь линейными обозначениями, словно проектный чертеж будущего дома.

Немало споров среди кинематографистов вызвал фильм «Гори, моя звезда», поставленный по сценарию Е. Оноприенко. Одни усматривали в нем только черное, другие — только светлое. Мне кажется, что в нем есть и то и другое и что в таком понимании этот цветной фильм можно назвать «черно-белым». Однако, к сожалению, на примеры негативные сценарий и фильм все же щедрее, чем на позитивные. С точки зрения связей искусства с действительностью здесь произошла поучительная история. Как указывают авторы, буквально рядом с шахтой, изображенной в фильме, идет строительство новой комсомольской шахты. Казалось бы, тема сама просится в фильм. Но авторы лишь мимоходом упоминают о ней, а основное внимание направили на такую сравнительно архаическую тему, как борьба с прогульщиками. Эти прогульщики с их мордобоями, грубостью и прочими вывихами создают слишком одностороннее, а кое-где и искривленное представление о шахтерах. Режиссер А. Слесаренко, продемонстрировав несколько интересных режиссерских находок, не менее выразительно продемонстрировал в некоторых эпизодах также эстетическую безвкусицу, чем еще больше снизил звучание своего произведения.

Значительно лучше показана жизнь рабочих Донбасса в новом фильме Киевской студии имени Довженко «Так начинается юность», поставленном по роману Вадима Собко (сценарий В. Собко и А. Слесаренко, режиссер А. Слесаренко). Герои фильма — рабочие машиностроительного завода. В сценарии убедительно воссоздана атмосфера жизни рабочего городка в нашу социалистическую эпоху, а проблемы труда на заводе и домашнего быта изображены в такой органической взаимосвязи, что вопрос о том, «производственный» ли это фильм или же «бытовой», вообще не возникает. Герои сценария отнюдь не выглядят плакатными и «железобетонными». Интересно, что проблемы домашнего быта и семьи выписаны в сценарии отнюдь не по трафарету, а в неожиданном и в то же время глубоко человеческом аспекте.

Я не берусь утверждать, что все это сделано безукоризненно и что фильм неуязвим для критики. К сожалению, режиссер А. Слесаренко и в этом фильме не сумел избежать чувствительных эстетических срывов. Например, любовное объяснение во время грозы выглядит в фильме как примитивное эпигонское подражание известной любовной сцене во время бомбежки в фильме «Летят журавли» и воспринимается как пародия на этот эпизод. Примеров подобной режиссерской безвкусицы можно привести в фильме немало.

Жизнеутверждающий и поэтический сценарий «Соседи солнца» — о социалистических преобразованиях в гуцульском селе, о творческих трудовых дерзаниях карпатских комсомольцев написала Лина Костенко. Говорить о нем подробнее еще преждевременно, подождем выхода фильма, ибо, как известно, в процессе съемок со сценариями иногда происходят неожиданные метаморфозы.

В труде и в быту, в органической связи личного и общественного показывает своих героев Лидия Компаниец в сценарии «Судьба Марины». Сценаристка затронула животрепещущую тему о новом положении женщины в условиях колхозной жизни и сумела взволновать зрителя драматизмом сюжетных ситуаций своего произведения. В сценарии убедительно выписаны главная героиня, а также парторг колхоза и некоторые другие персонажи. Меньше удался в сценарии и в фильме образ отрицательного героя Терентия. Он слишком нарочитый и очень мало похож на бывшего бригадира.

К сожалению, в следующем своем сценарии «Когда поют соловьи» Л. Компаниец сделала значительный шаг назад. Дело не в том, что в этом сценарии будто бы неинтересная тема, как полагают некоторые критики: ведь фактов, когда председатель колхоза пытается скрыть недостатки в своей работе за ширмой достижений передовой доярки или же звеньевой, есть сколько угодно. Недостатки сценария — от схематического представления автора об этих делах и от трафарета в художественных средствах. Задуман фильм как комедия, но веселого в нем мало. Кое-где в фильме попадаются фразы, свидетельствующие о весьма своеобразном понимании юмора. Например, в сцене ухаживания девушка (девушка!) мило замечает своему партнеру, что он ведет себя, «как бугай»...

Кинодраматургам не следует забывать одну истину: то, что иногда терпит бумага, не всегда стерпит экран. Кино — словно увеличительное стекло. Игнорирование этой его особенности никогда не проходит безнаказанно.

Касаясь сакраментального для многих литераторов вопроса о специфике кино, хотелось бы быть осторожным, чтобы не впадать в крайность. Иногда кинематографисты склонны делать из киноспецифики жупел для писателей. Напрасно. Ничего загадочного и непостижимого в этой специфике нет. Кинематограф — наиболее синтетическое искусство, и природа его не в том, чтобы отгораживаться от других искусств, а в том, чтобы наиболее сродниться с ними. Кто знает лишь кинематограф, тот не знает кинематографа. Одна из важнейших особенностей профессии кинодраматурга, возможно, в том, что он должен даже больше, чем другие литераторы, бывать на художественных выставках, в концертных залах, на театральных премьерах, должен еще вни-

мательнее следить за новинками поэзии, прозы и театральной драматургии.

С другой стороны (и этот вопрос для литераторов, конечно, имеет особенно важное значение), нельзя не признать, что кинодраматурги довольно часто демонстрируют пренебрежительное отношение к некоторым существенным особенностям кинодраматургии, перекладывая всю ответственность за кинематографическую форму на режиссера и оператора. Но обязанность режиссера и оператора — наиболее глубоко и ярко воссоздать на экране то, что написано в сценарии, а не домысливать за сценариста каждый очередной эпизод. Фраза «поднялся большой ветер» не говорит в сценарии ровно ни о чем, зато фраза «ветер срывает шляпы с прохожих» точно определяет, что именно режиссер должен снимать.

Кинодраматургия, опираясь на общие законы литературы, в то же время имеет и свои особенности, свои основы композиции, свои символы, свои метафоры, короче говоря — свою поэтику. Между прочим, мне кажется, что термин «поэтика кинодраматургии» более точный и имеет больше права на существование, чем весьма расплывчатый термин «специфика кино».

Возьмем, например, такой вопрос, как язык киносценариев. На что здесь следует обратить особенное внимание?

Наиболее распространенным в нашей кинодраматургии грехом является нестерпимая перегрузка сценариев разговорными текстами. В этом больше всего проявляется механическое перенесение в кино некоторых нормативных возможностей прозы и театральной драматургии. Известный французский кинорежиссер Рене Клер в своей книге «Размышления о киноискусстве» пишет об этом так: «Многие драматурги... так искалечены своей профессией, что вся жизнь представляется им лишь цепью диалогов».

В этом замечании — немалая доля истины. Чем больше слов в кинофильме, тем меньшим становится их значение. Зато какими же яркими и полновесными, ароматными и сочными должны быть те слова, которые непременно нужно вложить в уста героя фильма! К сожалению, язык в наших сценариях очень часто бледный и невыразительный, анемичный и трафаретный.

За последние годы у нас широко распространилась заимствованная на Западе мода на такую форму использования разговорных текстов, как так называемые «внутренние монологи». Очень редко их использование бывает оправданным. И слишком часто они являются лишь показателем профессиональной слабости сценариста и режиссера, своеобразной лени мысли. Если на экране артист долго и тупо смотрит молча перед собой, а за кадром в этот момент меланхолически звучат его слова «не пойти ли мне в ресторан пообедать», то вряд ли подобное применение «внутреннего монолога» может служить показателем мастерства и глубокого психологического проникновения в душу героя.

В пределах одной статьи у меня нет возможности остановиться на всех важнейших вопросах поэтики кинодраматургии. Хочется лишь еще обратить внимание на то, что сценаристы часто не используют средств яркой и лаконической кинематографической символики. Между тем эта форма кинопоэтики часто может поднять на большую высоту художественное звучание целых эпизодов. Вспомним, например, с какой силой прозвучала сцена с заключенными казаками в подземелье гетмана Потоцкого в сценарии А. Корнейчука «Триста лет тому...». В ней — образное выражение тогдашнего положения целого народа, порабощенного, но не побежденного и не складывающего оружия.

Весьма недостаточным является жанровое разнообразие в нашей кинодраматургии. Очень мало у нас сценариев и фильмов для детей (за последний год создано лишь два таких фильма: на Киевской студии «Сашко» в постановке Е. Брюнчугина, по сценарию Л. Смилянского и С. Пономаренко и на Ялтинской студии «Военная тайна» по повести А. Гайдара, в постановке режиссера М. Маевской). Мало хороших комедий.

Недавно Киевская студия имени Довженко выпустила поставленную А. Мишуриным в общем, с моей точки зрения удачную, музыкальную комедию «Годы молодые», созданную по сценарию А. Шайкевича, с песенными текстами А. Малышко. Музыку к ней написал Платон Майборода. В фильме есть немало слабостей (прежде всего сюжетных), однако он привлекает искренним лиризмом и комедийной непринужденностью многих эпизодов. К сожалению, сценарий фильма не отличается особенной сюжетной оригинальностью и изобретательностью. Подкупает в фильме прежде всего убедительно воссозданная атмосфера жизни в цветущем Киеве и очень хорошая музыка П. Майбороды.

Комедия Ю. Тимошенко и Е. Березина «Штепсель женит Тарапуньку» пользуется известным успехом у зрителей и отличается рядом действительно остроумных эпизодов. Однако в этой комедии есть чувствительные драматургические спады, сценки сугубо эстрадные звучат в ней слабее, а некоторые объекты сатиры (например, стандартный деятель торговли) выписаны весьма поверхностно.

Через 12 вариантов комедийного сценария «Первый парень» провел сценарный отдел Киевской студии сценаристов П. Лубенского и Г. Безорудько, и результат получился неутешительный. Хотя в комедии есть несколько смешных эпизодов, хотя режис-

сер С. Параджанов заставил в фильме даже аиста танцевать под музыку, художественный уровень фильма вряд ли можно признать удовлетворительным. В сценарии слишком расплывчатый сюжет, некоторые эпизоды мало оправданы, фабульная нить иногда теряется. Обстановка, в которой развертываются события фильма, — современная, девушки-колхозницы тоже современны, а вот парни (а их в фильме большая группа) словно выкопаны для смеха из архива по крайней мере тридцатилетней давности.

За последние годы на произведениях некоторых наших молодых киноработников сказалось некритическое, механическое заимствование некоторых особенностей итальянского неореализма. На этом вопросе следует хотя бы кратко остановиться.

Неореализм возник и развился в конкретных исторических условиях послевоенной капиталистической Италии. В наиболее типических для него проявлениях он является одной из форм критического реализма, и пафос его, естественно, есть прежде всего пафос отрицания, пафос критики окружающей капиталистической действительности. Искренняя любовь неореалистов к простому человеку — бесправному итальянскому труженику—еще более усиливает этот пафос отрицания, и в условиях капиталистической Италии в этом большое прогрессивное значение неореализма.

Слабостью неореализма является его неспособность глубже показать картину общественной классовой борьбы трудящихся Италии, указать перспективу, активно утвердить положительный социальный идеал. В подавляющем большинстве произведений неореализм не идет дальше теории «малого добра» и выступает подернутый дымкой пессимизма и расслабляющей сентиментальности.

Конечно, мы можем кое-чему поучиться и у неореалистов. Но как можно искусственно выискивать в нашей, столь не похожей на итальянскую, действительности натуралистически подчеркнутые задворки и мусорные ямы, лохмотья и всяческий кухонно-бытовой угар, искусственно обволакивать наших героев флером устоявшейся, граничащей с безнадежностью печали, одевать их в туманы неизменно тусклых вечеров и беспросветно-дождливых рассветов?.. И во имя чего? Ведь давно известно, что творчество кончается там, где начинается механическое подражание. При всем нашем глубоком и искреннем уважении к творчеству блистательной плеяды лучших, прогрессивных итальянских киномастеров некритически воспринимать основные постулаты неореализма значило бы для нас делать большой шаг назад.

Мы призываем не к искусственному «бодрячеству», не к замазыванию недостатков и несовершенств в нашей жизни, а к глубокому философскому оптимизму. Наше искусство есть и должно быть жизнерадостным и жизнеутверждающим. Почему это так важно? Прежде всего потому, что это соответствует природе нашего социалистического общества. Во-вторых, это обусловливается также определенными особенностями гигантской идеологической борьбы, которая все больше разгорается во всем мире.

Буржуазная идеология не ограничивается ныне лишь прямыми, лобовыми бешеными атаками против нас. Она наряду с этим все больше прибегает к попыткам привить людям чувство пессимизма и безнадежности, распространить психоз якобы неизбежной атомной гибели человечества, парализовать волю к борьбе, завести в дебри мистического отчаяния и полной бесперспективности. И нужно сказать, что на эту приманку ловится немало людей, особенно в среде интеллигенции буржуазных стран. Один из основоположников кибернетики, известный американский ученый Норберт Винер, в своей книге «Кибернетика и общество» пишет: «Мы в самом прямом смысле являемся терпящими кораблекрушение пассажирами на обреченной планете. ...Лучшее, на что мы можем надеяться, говоря о роли прогресса во Вселенной, в целом идущей к своей гибели, так это то, что зрелище наших устремлений к прогрессу перед лицом гнетущей нас необходимости может иметь смысл очищающего душу ужаса греческой трагедии».

Подобные настроения и концепции буквально наводнили буржуазную литературу и искусство. Идеологические капитаны терпящего кораблекрушение и обреченного историей корабля капитализма, конечно же, прилагают все усилия, чтобы выдать неумолимо надвигающуюся на них катастрофу за апокалиптическое бедствие для всего человечества. Мы обязаны в самой активной и наступательной форме противопоставить подобным квазифилософским суждениям и теориям живые факты нашей социалистической действительности и жизнеутверждающую философию нашего социалистического общества, открывшего для человечества лучезарную перспективу невиданного расцвета жизни на обновленной Земле.

Возвращаясь к вопросу о тематическом диапазоне нашей кинодраматургии, нужно признать, что хотя он и довольно широкий, однако все же далеко не исчерпывающий. Много важных тем еще остается вне поля зрения кинематографистов.

Например, такая исключительно важная и волнующая тема, как научные и трудовые подвиги славных советских ученых, инженеров и рабочих, создавших и запустивших первые спутники Земли и первую искусственную планету солнечной системы. Правда, на Киевской студии имени Довженко готовится к выпуску первая ласточка — художествен-

ный научно-фантастический фильм «Небо зовет», по сценарию А. Сазонова и Е. Помещикова.

Отставание в этой теме, вероятно, отчасти обусловлено, так сказать, слишком уж гуманитарным уклоном в образовании большинства литераторов, и здесь нам всем придется многое наверстывать. Однако основная причина — все то же отставание от жизни, недостаточность постоянных живых контактов с нашими учеными и инженерами. Ведь для писателя дело не только и, я сказал бы, не столько в том, как, например, наши люди полетят в Космос, а прежде всего в том, какие это люди и с чем полетят они на другие планеты, с каким строем мыслей и чувств, с какими идеями, с какой философией.

Несколько слов о кинокритике и киноведении. Картина здесь неутешительная. Если киноискусство отстает от жизни, то кинокритика на Украине отстает и от киноискусства. Правда, за последнее время и здесь наметились определенные сдвиги. Киноведы И. Корниенко, А. Ромицин, Г. Журов и А. Жукова написали и сдали в печать трехтомную историю украинского киноискусства. Недавно вышла из печати хотя и не лишенная некоторых недостатков, но в общем интересная книга А. Ромицина «Украинское советское киноискусство». Кроме названных товарищей в прессе систематически выступают со статьями и рецензиями критики А. Полторацкий, Я. Ган, Л. Верина и другие. Но этого далеко и далеко не достаточно. Многие проблемы киноискусства и ряд новых кинопроизведений не находят должного освещения на страницах газет и журналов.

Критика вдумчивая, принципиальная и квалифицированная нужна нам, как воздух. Но не любая критика вообще. Все зависит от того, с каких позиций критиковать.

Недавно мы встретились с образцом недоброжелательной, на мой взгляд, критики, которая имеет очень мало общего с интересами нашего искусства. В двенадцатом номере журнала «Искусство кино» за 1958 год киевский журналист В. Кузнецов выступил с большой обобщающей статьей о сценариях и фильмах Киевской студии имени А. П. Довженко за последние пять лет. Эта статья названа «Искусство или искусственность?»

Сдобренная аристократической иронией и неприкрытым пренебрежением к творчеству многих современных украинских киноработников, эта статья стремится убедить читателя, что никакого искусства на нашей студии, по существу, нет, а есть лишь сплошная «искусственность», что свои сценарии и фильмы эти киноработники мастерят на основе псевдо-романтики и поэтому не могут подняться выше жалкого примитива.

Может возникнуть вопрос: как же автор приходит к таким выводам? Неужели ему неизвестны живые факты нашего искусства, которые уж никак не укладываются в прокрустово ложе подобной «концепции»?

С фактами В. Кузнецов обращается очень просто. О части тех произведений, которые наша общественность хотя и критиковала за некоторые, иногда даже существенные недостатки, но в общем оценила положительно (как, например, фильмы «Судьба Марины», «Киевлянка» и некоторые другие)— он вообще не упоминает. Фильмы «Педагогическая поэма», «Павел Корчагин» и «Тревожная молодость» объявляет случайными для студии. Столь же случайными (дословно «залетными») он почему-то считает все три последних фильма Владимира Брауна («Максимка», «Матрос «Чижик» и «Мальва»).

Частично облегчив столь несложным способом свою задачу, критик далее дает себе неограниченный простор не только для претенциозно вкусовых представлений и оценок, но и для неправильных концепций.

Статья утверждает, что наши киноработники подняли знамя псевдоромантики, а мы знаем, что искусство наше развивается и будет развиваться на основах социалистического реализма.

Статья создает впечатление, что последние годы это период всяческого упадка украинского киноискусства, а живые факты свидетельствуют, что это особенно благоприятный период его нового подъема и что киноискусство наше хотя и имеет еще ныне весьма существенные недостатки, но растет и развивается с каждым годом.

Мы глубоко понимаем, конечно, что мы еще далеко не полностью ответили на отеческую заботу партии о развитии киноискусства, что сценарии и фильмы наши во многих случаях ниже требований и потребностей народа, а иногда ниже и наших творческих возможностей. Овладение вершинами идейности и мастерства в таком совсем новом для большей части писателей жанре, как кинодраматургия, дается не так просто. Но нет сомнений, что трудности эти шаг за шагом будут преодолены.

В этой статье остались неосвещенными еще многие вопросы нашей кинодраматургии. Уделив основное внимание вопросу о современной теме в кинодраматургии, я не имел возможности в рамках одной статьи рассмотреть значительное количество сценариев и фильмов на другие темы. Я не упомянул, например, о поставленной А. Маслюковым и М. Маевской «Партизанской искре» Олеся Гончара, в которой кинодраматург создал волнующие образы молодых подпольщиков-партизан, но в некоторых случаях, выписывая отдельные сцены, мало заботился об их кинематографическом решении, переложив эту задачу на плечи режиссеров. Я не затронул вопроса об историко-биографических сценариях и фильмах,

хотя вдумчивого критического разбора вполне заслуживают и «Григорий Сковорода», поставленный старейшим украинским кинорежиссером Иваном Кавалеридзе по собственному сценарию, и «Иван Франко», поставленный Т. Левчуком по сценарию Л. Смилянского. Мы не смогли остановиться и на таком важном вопросе, как экранизация литературных произведений, хотя за последние годы украинские киностудии сделали в этом направлении немало, экранизировав свыше полутора десятка романов, рассказов и пьес.

Обсуждение всех этих вопросов полезно будет продолжить, тем более что с каждым новым месяцем и годом появляется все больше и больше новых фактов искусства, новых произведений, требующих внимательного и вдумчивого критического разбора.

В своем приветствии первой Всесоюзной творческой конференции киноработников Центральный Комитет КПСС призвал нас «воплотить в художественных образах... замечательные процессы социалистической действительности, то новое, что вошло в нашу жизнь за последние годы и стало определяющим для современного этапа развития страны по пути к коммунизму».

Мудрые указания партии и ее ленинского Центрального Комитета, исторические выступления тов. Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» являются основой основ нашей работы в искусстве. Украинские киноработники — боевой, идейно сплоченный отряд советской художественной интеллигенции, для которой нет иных интересов, кроме интересов партии и народа. Вдохновленные историческими решениями XXI съезда КПСС, советские кинодраматурги, как и все киноработники, приложат все усилия, чтобы с честью оправдать высокое доверие партии и народа, и внесут достойный творческий вклад в великое дело построения коммунизма.

СБОРНИК УЗБЕКСКИХ КИНОСЦЕНАРИЕВ

Два десятилетия тому назад Госкиноиздат выпустил книгу «Сценарии национальных фильмов», в которую вошли образцы грузинской, украинской, армянской и казахской кинодраматургии. В этом сборнике, к сожалению, не была представлена узбекская кинодраматургия, хотя кинопроизводство в Узбекистане началось с 1924 года.

Впоследствии некоторые сценарии узбекских фильмов печатались отдельными книжками в серии «Библиотека кинодраматурга». Но полное представление о кинодраматургии Узбекистана получить по ним было трудно.

Этот пробел частично восполняет сборник «Сценарии узбекского кино»*, выпущенный Государственным издательством художественной литературы Узбекской ССР к Декаде узбекского искусства и литературы в Москве. В сборник вошли литературные сценарии, по которым Ташкентской киностудией в разное время созданы художественные фильмы.

Составитель сборника С. Мухамедов включил в него следующие сценарии: «По путевке Ленина», «Гульбахор», «Море любит отважных»!, «Алишер Навои», «Тахир и Зухра» и «Похождения Насреддина».

Литературный сценарий Уйгуна, М. Шевердина, С. Мухамедова «По путевке Ленина» посвящен основанию очага культуры на Советском Востоке — Среднеазиатского государственного университета в Ташкенте.

«Гульбахор» — сценарий молодых кинодраматургов М. Еленина и Г. Марьяновского — послужил основой для создания фильма «Во имя счастья». В нем нашла отражение борьба против пережитков прошлого в сознании представителей узбекской интеллигенции.

О братской дружбе русского и каракалпакского народов, о современной жизни трудящихся Кара-Калпакии рассказывает сценарий Н. Жапакова и М. Мелкумова «Море любит отважных». Картина «Рыбаки Арала», созданная по этому сценарию,— первый в истории узбекского кино художественный фильм о Кара-Калпакии.

Историко-биографический фильм о родоначальнике узбекской литературы, крупнейшем мыслителе и поэте XV века Алишере Навои в свое время был удостоен Сталинской премии. Сценарий его был написан узбекскими писателями Уйгуном и И. Султановым (авторами одноименной пьесы) в творческом содружестве с московскими кинодраматургами В. Шкловским и А. Спешневым.

Совместно с А. Спешневым узбекский писатель Сабир Абдула создал на основе своей пьесы сценарий «Тахир и Зухра».

В сборник включен также сценарий Л. Соловьева и В. Витковича «Похождения Насреддина»— о любимом герое фольклора народов Востока Ходже Насреддине.

Предисловие к этой антологии узбекской кинодраматургии написано составителем сборника С. Мухамедовым.

---

* «Сценарии узбекского кино», Сборник. Государственное издательство художественной литературы Узбекской ССР, Ташкент, 1958, 288 стр., тираж 5000.

Г. Рошаль

Пристальным взглядом

Посмотрев картины Алма-Атинской киностудии, созданные в последнее время, можно с уверенностью говорить о новом, многообещающем этапе в развитии казахской кинематографии.

В семье искусств Казахстана кинематография заняла значительное место. Думается, что в ближайшее время она станет играть еще большую роль и займет ведущее положение, как это и подобает самому массовому искусству.

В картинах Алма-Атинской киностудии прежде всего хочется отметить их широкий размах. Кинематографисты Казахстана—республики, где на наших глазах происходит чудо возрождения земли, расцвета культуры и победы могучих сил дружбы и национального братства,—сами как бы овеяны ветром этого большого исторического взлета. Они ищут больших тем, ищут их поэтического выражения и в самом обыденном стремятся увидеть то необычное, что свойственно нашему времени и нашему будущему.

Даже в исторических и историко-революционных фильмах Алма-Атинской киностудии вы чувствуете горячее, взволнованное сердце современного художника. В лучших своих частях исторические фильмы Казахстана вплотную смыкаются с борьбой, чаяниями и победами людей сегодняшнего дня.

Очень может быть, что такой склад казахской кинематографии определен тем, что у самых ее истоков работа художников Казахстана неразрывно связана с работой больших мастеров советской кинематографии.

В период войны, когда московская и ленинградская студии и ВГИК находились в Алма-Ате, установилась крепкая дружба и творческая близость русских и казахских кинематографистов. В Алма-Ате работали С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. и С. Васильевы, Г. Козинцев, Б. Барнет, А. Птушко, Е. Дзиган и многие другие. Работали такие сценаристы, как Б. Чирсков, М. Папава, М. Блейман, Н. Коварский, такие художники, как И. Шпинель, В. Дубровский, операторы А. Москвин, Л. Косматов...

Уже в ту пору на студию пришли художник К. Ходжиков, артисты Ш. Айманов, К. Бадыров, Е. Умурзаков, С. Кожамкулов, К. Куанышпаев. Музыку писали Л. Хамиди, А. Жубанов, Е. Брусиловский. Именно тогда начал свою до сих пор не прекращающуюся плодотворную работу в Казахстане режиссер Е. Арон.

Еще до войны в самых ранних картинах казахской кинематографии принимали деятельное участие режиссеры М. Левин, В. Турин и др. Эпичность решений темы была задана одной из самых первых картин Казахстана, посвященных революционеру и воину казахского народа Амангельды. И начиная с этой картины, поставленной М. Левиным с замечательным актером Е. Умурзаковым в главной роли, казахские мастера кинодраматургии, режиссуры, изобразительного решения фильма стремились не отступить от этого героического запева.

Кино в Казахстане всегда рассматривалось как всенародное дело. Я никогда не забуду того удивительного внимания, которое было проявлено со стороны всей казахской общественности, со стороны партийных организаций, советских органов и народа Казахстана к постановке фильма «Песни Абая» (Абай—К. Куанышпаев). Для осуществления массовых сцен съехались в Алма-Ату из разных аулов и даже из разных областей на своих конях, в своих костюмах и в некоторых случаях со своими юртами свободные в это время от полевых работ колхозники и колхозницы, старики и молодежь. Вырос в степи

целый лагерь. И можно было пожалеть только о том, что размеры сценария и его задачи не позволяли снимать специальную картину об этих новых людях Қазахстана, бережно несущих в своих сердцах сказания и легенды прошлого и в то же время уже смело идущих по крутой дороге строительства новой жизни.

От древних акынов проложена высокопоэтическая стезя в искусстве казахского народа. И потому даже короткометражные фильмы, создававшиеся в первый период работы Центральной объединенной студии в Алма-Ате, не теряли поэмного склада. Именно такова была картина «Песня о великане» В. Строевой по сценарию А. Тажибаева и Л. Жежеленко. В ней Герой Советского Союза Тулеген Тахтаров связан с великаном эпоса Тулагаем, который принес гору на плечах, чтобы защитить свое селение от палящих лучей солнца, спасти поля от засухи и, боясь сбросить эту гору, чтобы не раздавить ею родной аул, опустил ее, не снимая с плеч, и погиб под ее тяжестью, но ни один камень не уронил на головы людей.

Такое же эпическое значение приобрел в фильме подвиг Тулегена Тахтарова, защищавшего высоту от целого батальона немцев и грудью своей прикрывшего временный отход товарищей.

Большое значение имела для казахского кино яркая работа Е. Дзигана в картине «Джамбул». Созданный Шакеном Аймановым образ Джамбула относится к категории больших характеров, которые занимают такое важное место в казахской кинематографии. В его Джамбуле чудесно сочетается мудрая простота и орлиная зоркость, уносящая его в поэтическом порыве к подлинным высотам творчества, своеобразного, могучего творчества импровизатора-акына.

В сценарии, написанном А. Тажибаевым и Н. Погодиным, умело сведены в единство и многие эпизоды личной биографии Джамбула и эпизоды, связанные со всем историческим ходом событий в период его столетней жизни. Тут и полная печали, ветрами овеянная, голодом изглоданная, политая слезами эпоха бесправия, полурабской жизни в царской России, тут и столкновение с ожиревшей сворой баев-богатеев, тут, наконец, и последняя треть жизни великого певца, овеянная солнцем ленинской правды, новая молодость вдохновенного акына, такая же могучая, как молодость всей необъятной Советской Родины. Много горестных утрат в жизни Джамбула: и растоптанная любовь, и погибшие дети, и убитый на войне любимый сын, но все больше закаляется опаленная горем и радостью душа седеющего, но не стареющего поэта.

Вершиной развития образа Джамбула в картине является сочинение им стихов, посвященных Ленинграду—«Ленинградцы, дети мои». В страшную пору блокады, изуверских обстрелов города обезумевшим фашистским зверьем прозвучал этот вдохновенный голос отца, друга, гражданина, соратника. На улицах Ленинграда как призыв и залог победы расклеивались строки бессмертного стихотворения.

Исторический материал трактуют новые произведения казахской кинематографии: «Его время придет», «Мы из Семиречья», «Ботагоз». Я особенно радуюсь тому, что к кинематографическим образам лучших людей казахской истории присоединился сейчас светлый, своеобразный, полный обаяния и мужественной силы образ Чокана Валиханова: картина «Его время придет», снятая по сценарию С. Ермолинского и М. Блеймана, удачно поставлена молодым казахским режиссером М. Бегалиным.

И режиссер М. Бегалин, и хорошо снявший картину оператор С. Рубашкин, и композитор Е. Брусиловский, и главный художник И. Вускович, и автор прекрасных костюмов Е. Словцова, и весь актерский коллектив фильма вложили всю душу в кадры этой биографической эпопеи. И все же отдельно хочется говорить о замечательном актере Н. Жантурине, создавшем образ Чокана. Ведь самое трудное в биографической картине, могу сказать это по личному опыту,—избежать двух ошибок. Нельзя благоговейно глядеть на создаваемый образ снизу вверх, но нельзя и похлопывать героя по плечу, опутывать его образ мелочными подробностями быта, заменяющими главную линию его жизни. Мне думается, что почти во всех эпизодах фильма авторы избежали подобных ошибок. Чокан Валиханов в этой картине поражает прежде всего удивительной полнотой мысли, которая светится в каждом взгляде артиста Н. Жантурина. Его лицо поистине прекрасно. Взгляд, страшный в минуты гнева, ласков и добр, когда направлен на друзей и близких.

Чокан Валиханов—весьма интересная фигура в казахской истории. Подлинный уче-

ный, он оставил ряд исследований, записей, исторических обзоров, этнографических очерков, фольклорных изысканий, до сих пор являющихся краеугольным камнем при изучении истории, этнографии и поэзии Казахстана. Он был замечательным путешественником, мужественным и изобретательным. Он проник в Кашгар и вернулся оттуда, привезя весьма важные рукописи и записки. Некоторые другие исследователи, попадавшие тогда в Кашгар, расплачивались головой за подобное научное любопытство.

Вполне обеспеченный, образованный человек, сын одного из феодальных владык казахских степей, султана Чингиза Валиханова, Чокан всем сердцем своим скорбит о горькой доле одноплеменников, о простом казахском народе, трижды бесправном, опутанном цепями древних обычаев, изнемогающем под гнетом баев, лишенном прав и достоинства в царской тюрьме народов.

Чокан связан с лучшими представителями русской интеллигенции—с Чернышевским, Достоевским. От аула, затерянного в степи, до проспектов и набережных Петербурга, от сумрачных средневековых обрядов до блеска заседаний Географического общества—таков изобразительный размах этого фильма.

Но надо прямо сказать, что фильм как бы распадается на две резко очерченные половины: на степную поэму о Чокане и на петербургско-семипалатинскую скороговорку. Все отрицательные и положительные персонажи—русские живут жизнью, заданной сценаристами, и такие фигуры, как Достоевский и Чернышевский, скорее являются материализованными именами, а не живыми образами, имеющими свой склад характера и свою жизненную линию.

Увы, мы часто в биографических фильмах страдаем этакой приверженностью к многозначительным именам, существующим вне образов, исполненных жизненной правды и диалектики развития. И Чернышевский (артист Г. Карнович-Валуа) и Достоевский (артист В. Честноков) обречены в фильме на дикторские функции. Вот, к примеру, реплики Достоевского:

«—Узнал, что вы здесь, и вот притащился. Что в Омске? Как Гутовские, Капустины что?

Чиновник (входя). Господин Валиханов. Его превосходительство хочет представить вас советнику посольства Великобритании.

Валиханов. Погодите, Федор Михайлович, мне столько нужно вам рассказать, посоветоваться, поговорить. Помните, как засиживались до рассвета за самоваром?

Достоевский. Самовар у меня и здесь найдется. Ну, идите, делайте вашу политику, наговоримся еще.

Чиновник. Министр ждет вас и советник.

Валиханов. Но я говорю с Достоевским.

Затемнение».

Ох, уж эти мне «я говорю с Достоевским»! Только таким оборотом и удается показать величие собеседника или подчеркнуть его историческую роль, потому что ничего, кроме словесной шелухи, им не предоставлено.

Или вот, например, второй кусок, рисующий Достоевского. Валиханов рассказывает о походе Черняева и возлагает на него некоторые надежды.

«Достоевский. А что если для них поход этот не больше как путь к возвышению или еще больше к наживе?

Валиханов. Тогда тоже война, война против них.

Достоевский. Ого, в топоры зовете... Нет, если ваш рай на земле будет стоить хотя бы одной слезы младенца, я вам билет в этот рай почтительно возвращу. С этим вы не по адресу ко мне, с этим вы к Чернышевскому идите».

И Валиханов действительно идет.

Чернышевский высказывается примерно в таком же высокоположенном стиле. Вот это желание иногда одной фразой, которой придается магическое значение, раскрыть «глубины» исторических персонажей весьма серьезно мстит за себя. Чернышевский, несмотря на присутствие Ольги Сократовны и болезнь, данную для «оживления» образа, не стал в картине ни живым, ни образом. (Подчас и я в своих картинах не умел преодолевать этих «фамильных» ситуаций и тем заметней они мне у моих друзей.)

Наиболее своеобразным из русских действующих лиц надо назвать Черняева в исполнении П. Чернова. Чернов—Черняев запоминается. В нем есть довольно сложное сочетание демагогической элегантности, жестокости колонизатора, фанфаронства и солдафонской тупости. Противопоставление Черняева офицеру русской службы Валиханову мне кажется умным и верным. Одна из наиболее интересных черт в картине заключается в том, что высокий национальный казахский патриотизм Валиханова ни в какой мере не

противоречит его высокому патриотизму русского офицера, человека, верящего в то, что будущее казахов и будущее русских сольется в одном потоке утверждения справедливости на земле. И недаром сердца таких людей, как Охотников—А. Филиппов, капитан—Қ. Барташевич, привлекает к себе этот степной тюре (наследник феодалов), отрекающийся от привилегий богатства для науки, для борьбы за счастье народа, борьбы за будущее.

Сцены в лагере Черняева, когда Чокану приходится участвовать в бою на стороне тех, кто расстреливает и крушит туркестанские города, когда льется рекой родная Чокану кровь, сделаны ярко и выразительно. Смерть Чокана, который ушел из лагеря, бросив обманувших его надежды покорителей Востока, полна трагической силы.

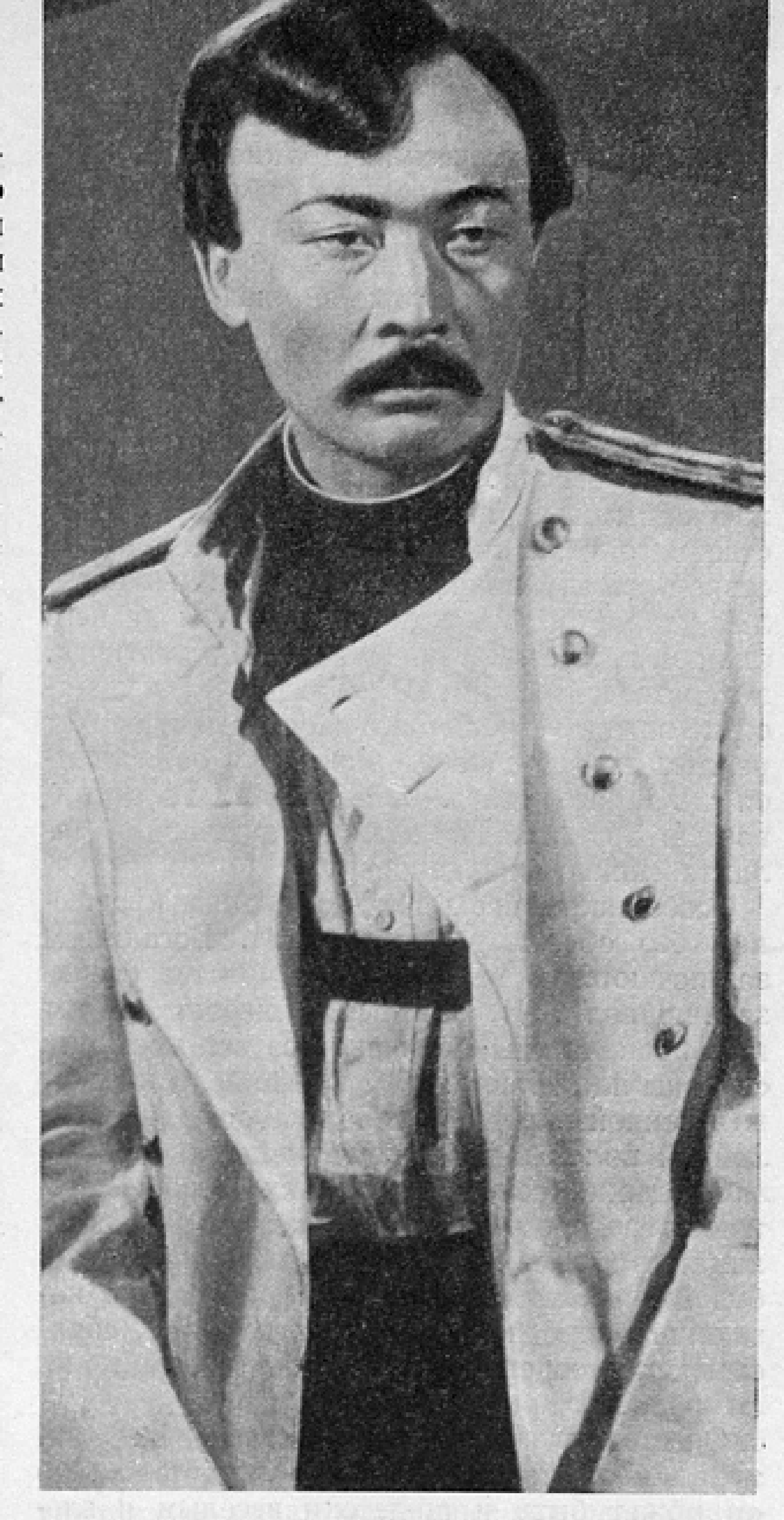
Из персонажей, противопоставленных Валиханову в среде казахов, особенно интересен отец его Чингиз Валиханов—самовластный, беспощадный, дикий. Он по всем канонам современной драматургии и бытовой правды феодальной эпохи отсылает любимую сыном бедную девушку Айшу в дальние кочевья. Он выгоняет сына. Қ. Қуанышпаев, играющий эту роль, как всегда мудр. Образ его полнокровен, он входит в народное искусство всеми своими корнями. Артист сам видел и знал этих полубезумных, оголтелых, самовластных владык степей. И он ничего не прощает им, рассказывая о них.

Очень хорош Қуджук, друг и наперсник Валиханова, которого играет Қ. Умурзаков, с большой теплотой раскрывая добросердечное лукавство, смелость, простонародную смекалку своего героя.

Сановники не представляются особенно оригинальными персонажами в этом фильме, но мне хочется отметить сцену, показавшуюся мне интересной и достоверной в подробностях и в целом,—дворцовый прием, на котором Чокан Валиханов представляется Александру II.

Достоверно показаны свойственное русскому императору «тыканье» пожилым людям, тупое однообразие заученных пожеланий, а с другой стороны—раболепие подчиненных—в позах, жестах, словах почти сладострастие лакейства, и на этом фоне—простой, еще не лишенный иллюзий и веры в русского императора Чокан Валиханов.

На крупном плане, длящемся всего семь секунд, Валиханов говорит императору, к которому он позволил себе обратиться, после того, как тот уже готов был отойти от него: «Я бы хотел подать докладную записку о тяжелом положении моих соплеменников киргиз-казахов». Следующий кадр—две секунды удивления генерала Қадочникова. И последний кадр этой сцены, длящийся примерно двенадцать секунд: «...жестокость и несправедливость властей...»—говорит Валиханов. Царь обрывает его: «Ты, кажется, путешественник. Путешествуй. Путешествие расширяет кругозор». Царь выходит из кадра. Валиханов в опале. Все оставляют его, обходя, как прокаженного. Валиханов остается один в зале.



«ЕГО ВРЕМЯ ПРИДЕТ»

В таких драматических столкновениях, конечно, раскрывается больше, чем в длинных речах, которые произносит тот или иной герой фильма. Однако, несмотря на то, что Чокану Валиханову тоже приходится много высказываться и произносить иногда целые речи, как, например, на заседании в Географическом обществе, нам никогда не бывает скучно с артистом Н. Жантуриным. Мы следим с неослабевающим интересом за его жизненными перипетиями, за ростом общественного сознания героя, с полным сочувствием, взволнованно переживаем с ним тяжелые удары судьбы, которые рушатся на него один за другим. Он нигде не мелодраматичен, этот молодой, талантливый актер. Ему удается не впадать в риторику даже там, где текст реплик насыщен ею вдоволь. Чем объясняется такая его удача? Ответ ясен. Талантливостью артиста. Но ведь и проявления таланта можно анализировать.

Особенность игры Н. Жантурина и решения его образа режиссером М. Бегалиным заключаются в великолепном чувстве сверхзадачи роли. Н. Жантурин играет не тот или иной частный случай: все его поступки связаны пламенной верой в свое дело, как бы клятвенной преданностью народу, непреклонной волей в достижении цели, я бы сказал, одержимостью. В лучших кадрах, снятых оператором С. Рубашкиным, перед нами как бы обобщенный образ устремленного в будущее казахского народа, и не только казахского народа, а всей молодой Азии, сбрасывающей со своих плеч тяжесть угнетения и мрака.

Он никогда не «многозначителен», Н. Жантурин—Валиханов, он просто значителен, но он может быть и по-детски веселым и элегантным, с некоторой даже потугой на франтовство. Есть в нем и мудрая способность молчать, когда лицо его, почти неподвижное, передает только внутреннюю динамику мысли. Но эти кадры не статичны, нет, их взрывчатая сила велика. И мне хотелось бы многим нашим актерам предложить всмотреться в «молчаливые кадры» артиста Жантурина. Право же, именно они вселяют уверенность, что он сыграет еще немало ролей и достигнет еще больших высот в своем творчестве.

●

Картины «Ботагоз» и «Мы из Семиречья»—это два потока, сливающиеся в теме Октябрьской революции в Казахстане. Эти картины полны той же романтической силы, хотя каждая из них отличается своим языком и своим художественным почерком.

«Ботагоз»—экранизация большого одноименного романа Сабита Муканова. Но, право же, смотря эту картину (сценарий которой написан А. Филипповым и М. Хасеновым при участии Е. Арона), ты вовсе не думаешь о том, что основой для фильма послужило прозаическое произведение. Фильм воспринимается как самостоятельное художественное явление. Судьба девушки Ботагоз, которую играет Г. Исмаилова, увлекает нас бесхитростностью и каким-то ни на что не похожим своеобразием своего поведения. Ботагоз—Г. Исмаилова воплотила в себе то представление о женственности и грации, которое свойственно казахской романтике, казахским песням о девушках. В Ботагоз проглядывают черты Баян-Слу. Но не только красотой национального облика трогает наше сердце этот образ. Артисткой создан образ мыслящей, стремящейся к знаниям девушки, мужественно ищущей правду и не сворачивающей нигде с пути.

Мне кажется, что одна из серьезных удач картины, поставленной режиссером Е. Ароном, именно центральный образ фильма. Г. Исмаилова не профессиональная артистка, по профессии она художница, и весьма талантливая. Картины ее были показаны на выставке казахской живописи в Академии художеств в Москве, ее имя упомянуто среди тех, кто оформлял заключительный вечер Декады казахского искусства в Большом театре. Кроме того, она певица и сестра другой Исмаиловой, которая с таким успехом сыграла главную роль в другой казахской картине—в «Нашем милом докторе». Я не для вящего умиления рассказываю об этом. Просто хочется подчеркнуть, что судьба Ботагоз, вместе с революционерами казахами боровшейся за победу Октября и отдавшей свою жизнь за счастье народа,—это вступление к судьбе самих сестер Исмаиловых. Понимая это, с такой душевной теплотой и трепетом играет Исмаилова роль Ботагоз!

Но не только образ Ботагоз решен интересно. По-моему, хорошо и верно сыграла актриса Н. Гребешкова роль Лизы. В ней есть трогательность, она сумела раскрыть те черты обаяния, которые были свойственны простой, милой русской девушке из числа «правдоискателей». В то же время она не скрыла ни слабости Лизы, ни наивного, я бы даже сказал, слишком наивного ее мировоз-

зрения. Дружба Лизы и Ботагоз могла бы оказаться цветущей, приносящей радость- Но весь строй старого общества вел к неминуемому разрыву. Сестра офицера и дочь казахского народа—они должны были потерять друг друга.

Интересный и острый образ—офицер Кулаков в исполнении Р. Афанасьева. Мы видели много всевозможных белогвардейских офицеров. В конце концов не обширна палитра художественных черт, которыми наделяются такие персонажи. Все они нервны, чуть-чуть с безуминкой (в лучшем случае) или просто тупы, однообразно жестоки и постоянно неумны (это в худшем случае). Но, несмотря на то, что Р. Афанасьеву не была предоставлена сценарием возможность вырваться из этого шаблонного круга, он нашел несколько деталей и своеобразие ритмов, которые делают образ надолго запоминающимся. Надо сказать, что режиссер Е. Арон проявил подлинное мастерство, например, в превосходно решенной сцене допроса Кулаковым Ботагоз. Это одна из лучших сцен в картине. Сотканная из интересно раскрытых, противоречивых деталей, она вскрывает самую суть произведения. Вот он, вылощенный, но внутренне уже опустошенный офицер, полон страха, и страх этот не скроют ни наглая развязность, ни жестокость, ни хамская грубость.

А Ботагоз—казалось бы, бессильная, безоружная—не знает страха. Время за нее. История за нее. Будущее за нее.

Несмотря, однако, на то, что картина посвящена Ботагоз, это вовсе не картина только о ней одной. Режиссер Е. Арон разворачивает широкое полотно, в котором, постепенно нарастая, надвигается на старый прогнивший мир могучий вал великой революции.

В картине интересны образы революционеров. Роль учителя-интеллигента, приходящего к революции трудной дорогой тревог и исканий, хорошо играет Э. Даулбаев. Очень своеобразен характер Амантая. Его неукротимый дух, яростную энергию прекрасно ощущает И. Ногайбаев. Он передает живые черты своего героя: и излишнюю запальчивость, и, может быть, чрезмерное самолюбие, и веселость нрава. Более обычен, но все же обаятелен русский революционер Кузнецов в исполнении В. Макарова.

В фильме «Ботагоз» немало прекрасно снятых, по-настоящему художественно решенных с изобразительной точки зрения эпизодов. Операторы И. Гитлевич и Б. Сигов



«БОТАГОЗ»

не только снимали те или иные интерьеры или кадры натуры—они создавали живописный образ Казахстана тех лет.

Картина, мне кажется, сделана целостно. Если бы этот фильм не имел нескольких концов, я не мог бы предъявить ему каких-нибудь существенных претензий. Но концов воистину многовато, а уж последний, все разъясняющий, неизбежно стереотипный финал, сводящий все живое действие к дидактическому ораторскому выступлению пусть и любимого героя Амантая, просто ни к чему.

Еще можно было бы указать на несколько искусственный ход встреч Ботагоз и Лизы, специально предусмотренные авторами благополучные исходы побегов, чуть-чуть слишком эффектные развороты боев... Но суть не в этом. Картина доносит до сердца поэму о революции в Казахстане, о восстаниях 1916 года, делает любимыми и близкими героев этих событий.

Почти о том же времени рассказывает фильм «Мы из Семиречья». Картина «Ботагоз» как бы передает эстафету времени этому фильму.

Сразу же надо сказать, что сценарий Д. Снегина и С. Улановского при участии С. Ходжикова страдает существенным просчетом: он слишком изобилен, авторы его оказались в плену излишнего многообразия эпизодов и громоздкости действия. И я все же являюсь горячим сторонником этого фильма.



«БОТАГОЗ»

Надо отметить, что событиями картина перегружена во второй половине, а до этого она стройна и увлекательна и показывает безусловную одаренность режиссеров-постановщиков С. Ходжикова и А. Очкина, главного оператора И. Тынышпаева, художника К. Ходжикова.

Превосходно, например, начало. Идут бесконечной лентой по степной дороге люди, мобилизованные на войну. Минуют годы, сменяют друг друга даты на фоне все той же бесконечной человеческой вереницы, обреченной войне. Сначала идут одни русские, в конце уходят оторванные от своих аулов и семей молодые и старые казахи...

Трое вернулись с войны: Нартай—К. Кожабеков, Азим—А. Шамиев и Павел Кузнецов—Г. Карнович-Валуа. Конец войне, но мира нет. Буря гражданской войны кочует по степям.

Фильм посвящен утверждению Советской власти в городе Верном, впоследствии переименованном в Алма-Ату. Рассказ об исторических событиях ведется взволнованно, с беспощадной резкостью и густотой красок. Семиреченское казачество, казахские богатеи, голытьба, обездоленные люди Казахстана—все они участвуют в этих событиях.

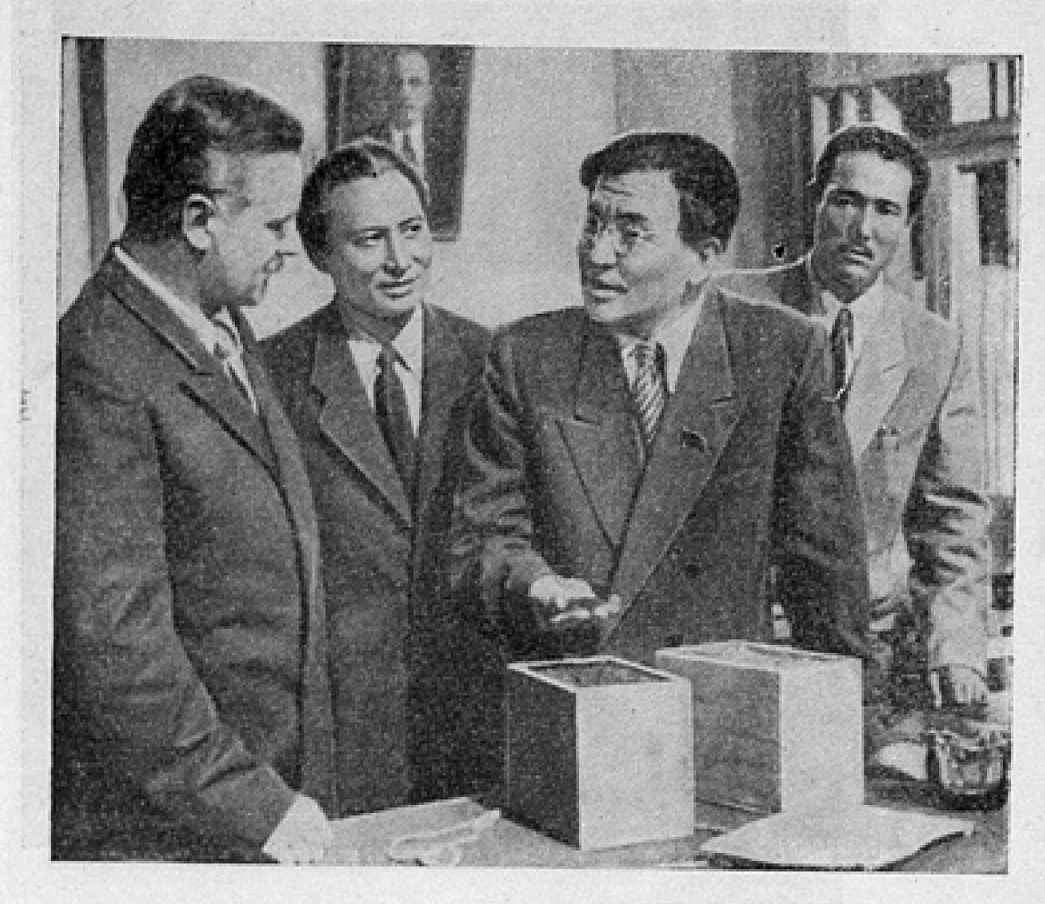
В картине имеются интереснейшие детали, остро увиденные и прекрасно показанные. К примеру, нельзя забыть сцену со стариком Азимом и его семью детьми, спящими в ряд на одном топчане. Их круглые стриженые головы целует отец одну за другой. А какое счастье написано в глазах матери, смотрящей на всю свою семью в эту минуту возвращения с фронта ее мужа!

Вообще надо сказать, что образ Азима в исполнении актера А. Шамиева в ряде сцен поднимается до огромной высоты. В исступленной ярости мусульманина, оплакивающего сына, он страшен и почти безумен. Пусть манера артиста несколько театральна, она восходит к таким высоким образцам трагической сценичности, что, право же, эта театральность не заслоняет подлинного актерского таланта.

Очень хороша сцена прихода Нартая в разбитый, разграбленный аул. Каким контрастом к этим развалинам звучит неожиданно бодрое восхваление блюдолиза-акына, которого угощает и одаривает полупьяный от кумыса бай. Здесь он выбирает себе невесту, ту самую, которая должна была ждать Нартая. Конец этой сцены—пробег Нартая и стремительный бег за ним его невесты—сделан со всех точек зрения прекрасно.

С большим мастерством решена сцена в крепости, куда, рискуя жизнью, проходит герой-казах, неся слово Ленина обманутым казакам. Страшна в своей выразительности, но с большим тактом снята сцена на площади, когда обезумевшие от ярости казацкие старшины выбивают плетью глаза двум пленным казакам, примкнувшим к революции.

Можно было бы перечислить еще много удач в этом фильме, которые примиряют с тем, что он перегружен событиями и порой подменяет глубокий, обстоятельный рассказ скороговоркой.



«МЫ ЗДЕСЬ ЖИВЕМ»

Две современные картины, поставленные на Алма-Атинской киностудии, которые довелось мне увидеть, посвящены событиям на целине. Это—«Мы здесь живем» и «Березы в степи». Не так уж много картин о целине делает наша кинематография, однако круг ситуаций и решений, связанных с этой темой в кино, поразительно однотипен и, надо прямо сказать, скуден. Разбираемые мною фильмы, увы, не могут полностью нас обрадовать.

Как в одной, так и в другой картине вопросы семейные и частные занимают довольно большое место рядом с проблемами социально значительными. В этом, собственно, нет еще ничего дурного. Плохо то, что все эти частные и личные сюжетные ходы не углублены, не обобщены, не содержат жизненно ярких конфликтов и почему-то обязательно строятся на столкновении «ущербного» мужа с безукоризненной женой. Как в одной, так и в другой картине мать мужа является чуть ли не главным препятствием к счастью детей. Вспоминаются Кабаниха и другие персонажи Островского, во всяком случае, нечто весьма стародавнее. Одни и те же фразы вложены в уста этим отсталым матерям, и та и другая добиваются выяснения вопроса о происхождении жениха и невесты.

Поэзия целинных дел пока, право же, лучше и ярче вскрывается в документальных фильмах, чем в художественных. Еще не найден поэтический язык для того, чтобы зритель поверил и в правду тревог и в восторг побед славных покорителей целины. Все немного приглушено, тема как бы ходит на цыпочках, боится рассказать о настоящем горе и увидеть сквозь него тем большую силу радости.

Действительно, в картине «Березы в степи» (сценарий Б. Метальникова, Б. Теткина, режиссер-постановщик Ю. Победоносцев) муж, неусидчивый человек, явно отрицательная фигура, до такой степени безнадежно откровенен в своем саморазоблачении, что приходится удивляться тому, как могла с ним сойтись и жить мудрая и внутренне прекрасная женщина. А положительный герой, который приходит в трудную минуту к оставленной негодяем-мужем женщине с утешением и лаской, настолько ангелоподобен, что нельзя поверить, будто это и есть достойный партнер героини.

Вечно ссорящаяся положительная семейная пара в этом фильме тоже не кажется нам убедительной—она слишком «задана», и, хотя нельзя не отметить сочную игру Е. Кузюриной и Л. Ясиновского, перед нами все же жанровый анекдот, а не живые, глубокие образы.

Особенно схематичны второстепенные персонажи: «отрицательный» партийный руководитель до такой степени ясен, что его



«МЫ ЗДЕСЬ ЖИВЕМ»





«БЕРЕЗЫ В СТЕПИ»

разоблачение секретарем обкома выглядит удивительно запоздалым.

И тем не менее в работе Ю. Победоносцева есть целый ряд безусловных удач, которые делают фильм интересным.

Прежде всего необходимо сказать об актрисе Р. Куркиной, исполнительнице роли Марьи, совершенно справедливо награжденной на Первом Всесоюзном кинофестивале премией за женскую роль. Ей веришь. Веришь ее молчаливой печали, ее протесту, ее весеннему пробуждению.

Правда, подобный образ не нов в советском киноискусстве. Но в характере, созданном Р. Куркиной, есть своя неповторимая прелесть. Актриса прекрасно играет в сцене ссоры с мужем. Полученную ею пощечину от опустившегося и опустошенного «хозяина дома» она переживает с такой человеческой силой, с таким душевным протестом, что оскорбление кажется воистину непереносимым. Актриса сумела сделать образ обобщенным и сложным. И за ее суровостью чувствуется такое тепло, что оно согревает сердца зрителей. Хочется пожелать удачи молодой актрисе, пожелать ей хороших ролей.

Ю. Победоносцев сделал многое для того, чтобы фильм был лучше. Ну, хотя бы выбором Р. Куркиной. Помог картине Е. Брусиловский, написавший хорошую музыку. Операторская работа М. Аранышева раскрывает прелесть портрета и пейзажа. В фильме есть единый стилевой рисунок.

Режиссеру Ю. Победоносцеву удалось найти ряд запоминающихся и острых деталей. Например, тревожный сон людей, едущих в теплушке, сцены первой их встречи с целиной. Очень удачен переход от крупного плана рисунка запроектированного дома, кажущегося уже выстроенным, к пустынной степи, где этот дом еще только будет возведен.

Хорошо использованы соотношения первых и вторых планов в ряде кадров, когда действие разворачивается на фоне безбрежных степных просторов. Выразительны образы казахов-колхозников. Особенно хороша Дильда—Х. Букеева. Хорошо сделана сцена выборов колхозниками коров для своего хозяйства Но темп фильма иногда весьма замедлен, и нарастание действия тормозится мелочными отвлечениями.

Ш. Айманову и М. Володарскому в фильме «Мы здесь живем» сценарий, написанный Ш. Хусаиновым и В. Абызовым при участии М. Блеймана, дал возможность развернуть, я бы сказал, более правдоподобную и многообразную картину жизни, хотя и она все же не раскрыла с должной глубиной большую тему покорения целины.

Если в картине «Березы в степи» есть остросатирический момент, когда болтун и бюрократ едет на машине от своего дома в

«БЕРЕЗЫ В СТЕПИ»



дом, находящийся напротив, то в картине «Мы здесь живем» подобного рода сатирические акценты отсутствуют, но зато отрицательные персонажи решены сложнее и интереснее. Таков, например, директор треста Коркутов—артист И. Ногайбаев.

Приятно, что некоторые черты живого современного быта Казахстана зорко подмечены авторами фильма. Мне, например, очень нравится сцена довольно длинного разговора между секретарем обкома Беисовым (артист Ш. Айманов) и директором совхоза Кудряшем (артист В. Барташевич).

Ш. Айманов, играя секретаря обкома, несмотря на полное отсутствие в роли каких бы то ни было индивидуальных элементов, сумел сделать ее рисунок интересным и достоверным.

Картина «Мы здесь живем» отличается рядом подлинных актерских удач.

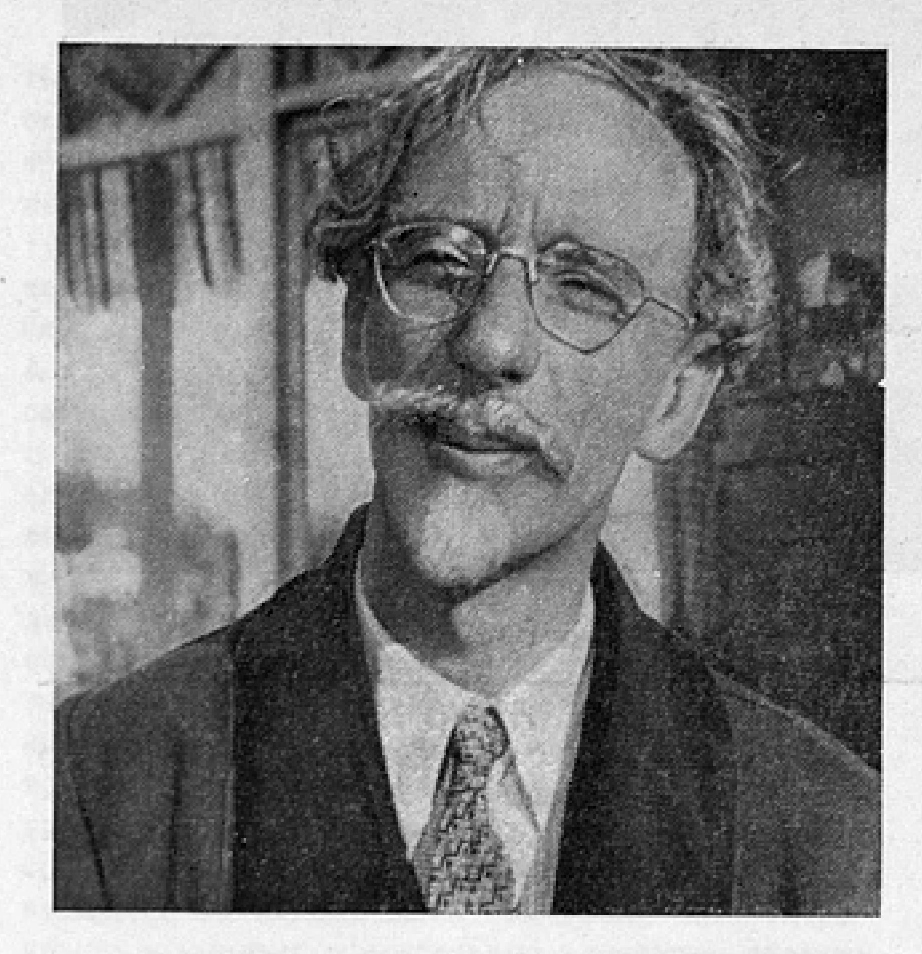
Сдержанно, но с большим очарованием сыграла артистка З. Шарипова роль агронома Дины, первой жены Коркутова. Это современная казахская женщина, человек нового склада. Полюбивший Дину казах-парторг Сафаров в исполнении Ш. Мусина также представитель нового, советского Казахстана. Прелестна в своей непосредственности, в своем мягком лукавстве сестра Коркутова Халида—артистка Л. Абдукаримова. Очень хороши и родители Коркутова: Буланбай—А. Мухамедьяров и Торгун—С. Майканова. Образы Овсяникова (артист А. Бахарь) и его дружка Сердюкова (артист Е. Попов) не новы, в них есть что-то от крючковско-алейниковской традиции, но тем не менее это настолько приятная традиция, что мне против нее возражать бы не хотелось.

В картине много юмора. Существенно дополняет фильм музыка М. Тулебаева и А. Зацепина, одухотворяя его и усиливая национальный колорит.

Оператор М. Беркович нашел для большинства эпизодов точную, скромную, но не унылую цветовую гамму.

●

Последняя картина, о которой я хочу сказать,—«Наш милый доктор». Это фильм-концерт, но он имеет сюжет и тему. И тема эта очень благородна. Шестьдесят лет—солидный возраст, и, конечно, в такую дату хорошо человеку не быть одному, хорошо быть окруженным друзьями, чувствовать тепло их рукопожатий и дружескую заботу.



«НАШ МИЛЫЙ ДОКТОР»

В фильме прекрасно играют исполнители двух ролей: доктора—Ю. Померанцев и его друга—С. Кожамкулов. Эта линия друзей мне кажется наиболее интересной в картине, она правдива, и подлинная человеческая ласка окрашивает дружбу двух «стариков». Сюжет их отношений не сложен, но характеры цельны в своей простоте, и зритель к их взаимоотношениям все время относится с интересом.

Линия Филькина и Ксении Павловны (артисты Е. Диордиев и В. Старжинская)—полный недоразумений роман; влюбленность Ксении Павловны в доктора, влюбленность Филькина в Ксению Павловну—все это изображено несколько в другом стиле, чем весь фильм. Эти два образа сделаны гротесково. Проявления их чуть буффонны. Ну что же, и такое решение возможно.

И, наконец, Бибигюль (артистка Р. Исмаилова) и все остальные молодые герои, участники концерта... Они оставляют весьма приятное впечатление, увлекая своей жизнерадостностью, молодостью.

И хотя концерт остается концертом и большое количество эпизодов в картине является только интермедией к концертным номерам, однако находчивость режиссуры и подлинный талант казахских актеров делают интересным и живым происходящее на экране.



«НАШ МИЛЫЙ ДОКТОР»

Но хорошо было бы, если бы большинство эпизодов в отношении игры словом напоминали тот прекрасный эпизод, когда директор дома отдыха, бывший заведующий конефермой, приказывает стригущему его парикмахеру: «Короче, короче...»,—а парикмахер, в другом смысле понимая указания начальника, стрижет его все короче, короче, и в конце концов неудачливый герой выходит в прическе такого нелепого фасона, что возникает живой и неотразимый комедийный эффект.

Заключая, я хочу сказать одно. Если пристально взглянуть на все созданное казахскими кинематографистами за последние годы, становится ясно, что мы вправе ждать от них новых глубоких решений, больших полотен, которые обогатят нашу художественную культуру. Хочется пожелать мастерам казахского киноискусства смелого вторжения в с о в р е м е н н у ю ж и з н ь, яркого и волнующего изображения на экране нашего времени, замечательных дел советского народа, вступившего в великое семилетие.

НОВЫЕ ЗАДАЧИ, НОВЫЕ ЗАМЫСЛЫ

Что волнует сегодня кинематографистов Казахстана, как работает Алма-Атинская студия, каковы дальнейшие творческие планы киноработников республики? С этими вопросами наш корреспондент обратился к деятелям казахского киноискусства. Вот что они рассказали.

Шакен **АЙМАНОВ**,
народный артист СССР

— За последние годы в нашей кинематографии совершился важный перелом: значительно увеличился выпуск фильмов, смело выдвигается молодежь на самостоятельную работу. Правда, иногда приходится слышать осторожные возражения: хотя фильмов выпускается значительно больше, но хороших среди них не так уж много. Поэтому, говорят скептики, стоит ли широко выдвигать молодежь, не лучше ли поручать постановки только «проверенным», зарекомендовавшим себя мастерам? Подобные высказывания напоминают мне рассуждения одной старухи о марафонском беге: зачем несколько человек выбиваются из сил, когда только один получит большую награду, — не лучше ли, чтобы только один и бежал? Любой школьник может объяснить наивной старушке, что, хотя приз получает только один, но участие в беге тренирует мускулатуру, дыхание, волю всех соревнующихся, дает общий подъем физического состояния людей.

Нет, соревноваться необходимо! Необходимо при этом со всей страстностью и настойчивостью бороться за повышение качества фильмов, непримиримо относиться к безыдейности, мелкотемью, серости мысли и художественного языка. Поручая молодежи самостоятельные постановки, надо оказывать ей всяческую поддержку. Пусть даже тот или иной фильм не вполне удался, но, если в нем есть страстность мысли, яркость художественных поисков, надо, критикуя молодого режиссера и разъясняя ему его ошибки, не закрывать перед ним перспектив дальнейшей работы, дальнейшего творческого роста.

К сожалению, современность еще не стала главным содержанием нашего киноискусства. Где яркие произведения о людях нашей эпохи — людях, строящих города и электростанции, перекрывающих течение стремительных рек; о колхозниках, от труда которых зависит изобилие хлеба и сырья в стране; об ученых, проникших в тайну атомного ядра, совершающих подвиги в Антарктике, штурмующих космическое пространство?

Некоторые считают, что необходимо время, чтобы творчески осмыслить и воплотить в художественных образах новые явления действительности. Другие

утверждают, что за действительностью все равно не поспеть — она обгоняет творческий процесс.

Думаю, что такие утверждения беспочвенны. Дело в том, что мы мало дерзаем, в какой-то степени утратили наступательные традиции советской кинематографии.

За последние годы студии «Мосфильм» и «Ленфильм» одержали ряд творческих побед: «Большая семья», «Высота», «Неоконченная повесть», «Дело Румянцева», «Карнавальная ночь», «Летят журавли», «Коммунист», «Дорогой мой человек» — все это значительные по своим художественным качествам фильмы, рассказывающие о жизни советских людей. Студия имени М. Горького выпустила превосходный фильм «Дом, в котором я живу». Но как обидно, что эти фильмы можно пересчитать по пальцам!

На наших глазах жизнь бурно растет и меняется,—то, что вчера казалось фантастикой, сегодня становится действительностью.

Всего несколько лет тому назад была поставлена невиданная по масштабам задача распахать целинные и залежные земли на миллионах гектаров. И вот уже рабочих рук не хватает, чтобы убирать невиданные целинные урожаи, даже с помощью мощной техники. А из самой гущи народной выходит механизатор Иван Логинов и на Пленуме ЦК партии докладывает об изобретенном им тракторе-автомате, с применением которого потребуется меньше людей для проведения работ огромного масштаба. Приближаясь к коммунизму, советские люди уже не довольствуются достижениями только в труде, новаторские методы работы они сочетают с коммунистическими формами поведения и общежития,— возникает движение бригад коммунистического труда.

За какую бы современную тему ни взялся сегодня советский художник, он всегда столкнется с новыми явлениями, с необходимостью художественно их осмыслить. Конечно, это очень трудно! Но чтобы идти вперед, всегда надо рисковать...

А некоторые наши режиссеры стали бояться трудностей, избегают спорных тем, смелых поисков. Так появляются бесцветные картины «Матрос с «Кометы», «Девушка с гитарой», «К Черному морю».

Огорчает и то, что молодежь мало обращается к современной теме. Посмотрите, одаренные молодые режиссеры А. Алов и В. Наумов поставили уже третий фильм, посвященный молодежи первых лет революции. А между тем до сих пор не нашли яркого отражения в искусстве славные дела комсомола в наши дни!

Мне хочется сказать несколько слов о том, как воплощается в киноискусстве великое дело нашей эпохи — освоение целинных земель. Появились первые художественные фильмы на эту важную тему. Некоторые из них обладают определенными художественными достоинствами. И все же то, что увидел зритель на экране,— это слабое, бледное отображение действительности.

Общий недостаток первых фильмов о целине — неумение драматургов глубоко разобраться в новом сложном жизненном явлении, увидеть в нем главное. А главным была поистине героическая борьба новоселов с суровой природой в непривычных, очень трудных условиях. На целине все приходилось создавать заново: впервые выворачивать пласты неподатливой земли, строить новые жилища, строить новую жизнь, налаживать новые взаимоотношения — и личные и производственные. Вот в этой новизне, необычности условий и заключается источник захватывающих драматических столкновений. Но в появившихся фильмах не это стало основой драматических коллизий. Не борьба людей за освоение земель, за урожай, а сопутствующие ей второстепенные явления стали определять драматические конфликты. Как-то незаметно на первый план выступила тема «перековки» некоторых сомнительных элементов, оказавшихся в среде целинников. Конечно, были на целине столкновения с хулиганами, пьяницами, лодырями, но ведь не в этом смысл замечательного движения молодежи!

Недостаточное знание жизни у некоторых сценаристов и режиссеров сказалось и в том, что они показывали новоселов своего рода робинзонами, а степи Казахстана — некой пустыней. А ведь и до освоения целины на Павлодарщине, в Акмоле, вокруг Кустаная, Кокчетава и Петропавловска жили и трудились тысячи людей — колхозников и работников совхозов. Коренные жители оказывали новоселам большую помощь, гостеприимно принимали их в своих домах, охотно передавали им свой годами накопленный опыт. Ничего этого нет в фильмах столичных студий об освоении целины.

У нас в Казахстане вершатся изумительные дела. Некогда отсталый край кочевого скотоводства, где до Октябрьской революции грамотных было не более двух процентов, становится индустриальной республикой. Захватывающее впечатление произвела на меня одна из гигантских наших новостроек — металлургический комбинат Темир-Тау. Кого только нет среди строителей «Второй Магнитки»— здесь работают рядом русские, казахи, украинцы, узбеки... Интереснейшего свежего материала для создания фильмов здесь столько, что у молодой казахской кинематографии не хватит сил, чтобы использовать это богатство. Молодые сценаристы и режиссеры Москвы, Ленинграда, республиканских студий, приезжайте к нам, на стройки Казахстана,— тем и образов здесь хватит на десятки фильмов!

Только всматривайтесь внимательно в жизнь,

глубже изучайте ее, не ограничивайтесь первыми мимолетными впечатлениями. Ведь как часто драматургам и режиссерам не хватает остроты зрения, зоркой наблюдательности, чтобы подметить действительно новое и раскрыть его в ярких образах и деталях!

Сложились своего рода шаблоны изображения советских людей.

Из фильма в фильм переходят ворчливые старые добряки с кустистыми бровями; симпатичные пожилые мамаши — одна нога в новом, другая — в старом; бойкие, курносые колхозные девчата с торчащими косичками; стиляги с поднятыми воротниками; бюрократы с толстыми портфелями, с набором штампованных фраз на устах.

Пора перестать довольствоваться тем, что лежит на поверхности, что было уже много раз показано. Надо изображать человека во всей его психологической сложности и глубине.

Моя ближайшая постановка «В одном районе» (сценарий И. Саввина) будет посвящена деятельности коммунистов целинного края. В этом фильме, являющемся как бы продолжением картины «Мы здесь живем», я решил проследить борьбу нового со старым в различных ее проявлениях — в жизни героя, в его работе, в его отношениях с товарищами. Я хочу показать, как растет в труде и созидании советский человек — строитель коммунистического общества.

Нурмухан ЖАНТУРИН,
артист

— Если бы меня спросили, кем я себя считаю — артистом театра или киноактером,— я затруднился бы ответить. Театр и кино тесно переплетаются в моей творческой судьбе, дополняют друг друга. Работая в смежных искусствах, становишься богаче в выборе художественных средств. В кино привлекает возможность критическим оком посмотреть на себя «со стороны», театр дорог непосредственным общением со зрителем, когда безошибочно определяешь качество своей игры.

Биография у меня простая. По окончании школы работал киномехаником, полюбил кино. Поступил в Алма-Атинскую киношколу. Моим первым учителем в киноискусстве был режиссер В. Кочетов. Моей первой ролью— роль Томатугэ в фильме «Алитет уходит в горы». Она давалась мне нелегко, с непривычки утомляла долгая установка света, долгое ожидание съемки в костюме и гриме расхолаживало.

Сейчас, сыграв около десятка киноролей, я думаю, что творческий процесс в кино не всегда хорошо продуман, что слишком много времени тратится на бесполезное ожидание, что режиссер должен меньше показывать актеру, как надо играть, а больше стимулировать его самостоятельное творчество, будить его инициативу.

В Казахском академическом театре драмы я дебютировал ролью Кадара в спектакле «Поэма о любви» («Козы-Корпеш и Баян-Слу»). Я был очень рад, когда мне пришлось воплотить этот образ в первом художественном фильме Алма-Атинской киностудии «Поэма о любви», поставленном по одноименной пьесе Г. Мусрепова. Кино потребовало несколько иных средств воздействия на зрителя, более тонкой мимики. Снявшись в роли Кадара, я потом уже несколько по-другому играл эту роль в театре.

Еще студентом я прочитал напечатанный в газете отрывок из пьесы С. Муканова «Чокан Валиханов». Этот отрывок (разговор Чокана с его отцом Чингизом) был моей курсовой работой в 1949 году. Моим воображением надолго завладел многогранный образ казахского ученого-просветителя, аристократа по рождению, демократа по убеждениям, друга великих русских демократов, прозорливо увидевшего, что путь его родного казахского народа к просвещению и прогрессу лежит через общение и дружбу с великим русским народом. Я читал воспоминания о Чокане путешественников Потанина и Ядринцева, выискивал высказывания о нем Достоевского, интересовался всем, что относится к его деятельности, личной жизни, внешнему облику.

Энциклопедически образованный человек, путешественник, географ, историк, художник, собиратель фольклора, первый записавший поэтическое народное сказание о Козы-Корпеше и Баян-Слу,— всего 29 лет прожил Чокан. Но за десять лет своей деятельности он сделал так много, что и через сто лет с благодарностью вспоминает о нем казахский народ.

И вот, наконец, роль Чокана Валиханова я сыграл сначала в театре, а затем в кинофильме «Его время придет», поставленном М. Бегалиным по сценарию М. Блеймана и С. Ермолинского.

Как и всякий советский актер, я с особым интересом отношусь к работе над образами современников. Таких ролей уже несколько на моем счету в фильмах и в пьесах. Мне хочется поделиться некоторыми мыслями о ролях, которые я называю «агрономическими». Это Джоомарт — энтузиаст травопольной системы (фильм «Салтанат»), Курбанов («Первый эшелон») и Арман (пьеса «Одно дерево — не лес) — хлеборобы, Мерей («Зависть») — кукурузовод, Ахан («Моя любовь») — животновод, Деханбай («Шелковое сюзане») — хлопкороб.

Я с большим уважением отношусь к труду агронома, к его передовой роли в сельскохозяйственном производстве. Но беда в том, что образы агрономов в сценариях, по которым мне пришлось сниматься,

удивительно поверхностны и так похожи друг на друга, что любой из них без ущерба мог бы перекочевать из одного сценария в другой, из сценария в пьесу или наоборот. Персонажи говорят одно и то же, одинаковыми словами, никогда не сомневаются и не ошибаются.

Если агроном стал в наших спектаклях и фильмах своего рода маской положительного героя, то в качестве отрицательных персонажей, как правило, выводятся представители художественной интеллигенции: писатели, художники, артисты. Образы эти обычно тоже на редкость примитивны.

Наша многообразная действительность с ее невиданными дерзаниями, великими подвигами, стремительным движением вперед требует более глубокого и сложного художественного решения образов современников. В этом смысле для меня очень интересна моя новая работа в кино — роль инженера Альжанова в фильме «На диком бреге Иртыша», рассказывающем о героическом труде строителей электростанции.

Гульфайрус ИСМАИЛОВА,
артистка

Моя судьба в киноискусстве сложилась несколько своеобразно. Какая девушка не мечтала в юности быть киноактрисой? Вероятно, мечтала об этом и я, но это не было моей единственной мечтой.

С детства я пела, танцевала, рисовала. Первой моей наставницей в искусстве была моя бабушка — искусная ковровщица. Я любила слушать ее песни и рассказы о старине, затаив дыхание смотрела, как одним штрихом она замечательно живо изображала бегущего оленя или поющего петуха, необычайные цветы и стилизованный орнамент. Она учила меня рисовать, ткать ковры. Сначала я повторяла ее рисунки, а потом мне захотелось рисовать свое. Когда мне было семь лет, бабушка, не знавшая ни грамоты, ни русского языка, сама отвела меня в русскую школу.

Когда я подросла, надо было выбирать — какому искусству посвятить всю свою жизнь?

По окончании средней школы я поехала в Москву держать экзамен в Художественный институт имени Сурикова. В это время меня пригласили сниматься в роли Тыгрены в фильме «Алитет уходит в горы». Поступление в институт пришлось отложить. Над ролью Тыгрены я работала с большим увлечением, сниматься в кино очень нравилось, но я не намеревалась отказаться от того, чтобы стать художницей.

На следующий год я поступила на декоративное отделение Ленинградской Академии художеств, которое окончила в 1956 году. Учась в институте, я уделяла много внимания пению. В самодеятельном вокальном коллективе исполняла партию Баттерфляй, пела и другие оперные партии.

Окончив институт, я вернулась на родину, стала театральным художником. Работала в ТЮЗе, в театре оперы и балета имени Абая, делала художественное оформление спектакля «Дорога дружбы». Сейчас я — главный художник Алма-Атинской филармонии.

В съемочную группу фильма «Ботагоз» я пришла не как актриса, а как художник. Мне была поручена работа над костюмами для этого фильма, и я взялась за дело. А между тем на роль героини не могли найти исполнительницу. Пригласили на пробу меня— режиссер остался удовлетворен моими актерскими данными.

Меня увлекла задача воплотить на экране образ героической казахской девушки. Пришлось много работать. Хотелось показать душевное благородство Ботагоз, самоотверженно боровшейся за раскрепощение женщины Средней Азии. Я вспоминала рассказы бабушки и ее старых подруг о том, какой тяжелой была их жизнь в прежнее время. Всем своим сердцем я прочувствовала трагическую долю восточной женщины, у которой было отнято право мыслить. Ботагоз — одаренная натура с ее огромной любовью к жизни, людям, природе—не могла не мыслить, не пытаться понять все, что происходило вокруг нее. Потому она и вступила на путь борьбы. Я хотела показать, какие огромные силы и возможности скрыты в казахской женщине. Работа над ролью дала мне большое творческое удовлетворение.

Я мечтаю о новой роли в кино. Мне хочется сыграть женщину современную, которая могла бы быть дочерью Ботагоз. Хочется показать ее духовный рост, ее способность сознательно распоряжаться своей судьбой. Такая роль есть в сценарии А. Гинцбурга «Однажды в степи». Это яркий, правдивый образ казахской женщины, сильной, решительной, не пасующей перед трудностями.

Иногда спрашивают, не мешает ли мне одно искусство заниматься другим? Нет, скорее, наоборот, помогает. Для меня была огромной радостью работа по художественному оформлению заключительного концерта Декады казахского искусства и литературы. Я горжусь тем, что на выставке казахского изобразительного искусства были представлены и мои декоративные работы. То, что я наблюдаю глазами художника, помогает мне, как актрисе, увидеть образ в его пластическом выражении. А это, как мне кажется, имеет немалое значение, в особенности для такого искусства, как кино.

М. Ромм

Заметки о монтаже

В основу этой статьи положены мои беседы со студентами и молодыми режиссерами, только начинающими свой путь в киноискусстве. Я не претендую на теоретические открытия или на всестороннее освещение вопроса о киномонтаже. Но, поскольку в очень многих наших картинах ясно видно забвение основ монтажного мышления, мне хочется напомнить читателям журнала «Искусство кино» об особенностях могучего кинематографического оружия—монтажа, которому придавали такое значение С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин и другие мастера, закладывавшие основы советской кинематографии.

•

Как только были сняты два первых кинематографических кадра, как только изобретатель кинематографа догадался, каким образом склеить их, появился на свет монтаж.

Кинематограф неотделим от монтажа. Кинофильм был, есть и всегда останется пленкой, склеенной из кусочков. Даже если мы научимся записывать изображение на магнитную ленту или на проволоку—все равно «кусочное» строение кинокартины сохранится.

Монтаж возник только как техническая склейка, но к концу эпохи немого кинематографа стал сильнейшим выразительным средством. Почерк режиссера выражался в монтаже в той же мере, в какой он выражался в характере работы с актером, в мизансценировании или в изобразительном решении картины. Однако сейчас монтаж находится в своеобразном положении, как бы на перепутье.

Появились кинематографические режиссеры, в том числе очень талантливые и очень крупные, которые считают, что, по существу говоря, монтаж есть скорей печальная неизбежность, чем органическое свойство кинематографа. В наших картинах кадры делаются все длиннее, все большее место занимают разнообразные виды съемки с движения. Монтажные склейки теряют остроту, принципиальность, выразительность, делаются как можно менее заметными.

Возникновение широкого экрана сулит дальнейшие изменения монтажного мышления, ибо широкий экран, по самому характеру изображения тянущий кинематограф к панораме, по-видимому, еще больше углубит процесс развития новых форм внутрикадрового монтажа, то есть форм непрерывной съемки длинными кусками.

Таким образом, монтаж постепенно превращается в приятное воспоминание о временах немого кинематографа.

Между тем уже очень давно Эйзенштейн заметил, что монтаж не является прерогативой кинематографа. Его можно обнаружить и в литературе, и в живописи, и в других искусствах. Но в кинематографе он существует в наиболее открытой, ясной, бесспорной и сильной форме. Кинематографист Эйзенштейн первым применил монтажный метод для исследования прозы и поэзии. Тем забавнее, что именно со стороны кинематографистов началась атака на монтаж.

Если представить себе любую сцену, снятую панорамой, то, вообще говоря, в жизни можно наблюдать события примерно таким же образом. Если обозревать толпу при помощи непрерывно движущейся камеры, то так же можно наблюдать ее, просто переводя взгляд

с одного человека на другого или проходя между людьми. В этом сила съемки с движения, но в этом же и ее слабость.

Сцена, снятая с движения, приобретает особое жизнеподобие. Ведь человек видит мир как бы в беспрерывной панораме. Взгляд его все время блуждает, и даже если иногда останавливается, сосредоточившись на каком-нибудь предмете, то вслед за тем вновь начинает свое бесконечное обозрение мира. Как бы стремительно мы ни переводили глаза с предмета на предмет, все равно мы переводим их панорамой. Конечно, глаз человека гораздо оперативнее кинокамеры. Мы свободно фокусируем свое зрение на бесконечную глубину и вслед за тем перебрасываем его на предмет, стоящий рядом. Кинокамера не может поворачиваться с такой легкостью и быстротой, как наш взгляд. Тем не менее беспрерывное движение камеры чем-то напоминает нам ощущение рассматривающего глаза, хотя, разумеется, камера может повторить путь взгляда человека лишь в очень ослабленном, упрощенном, затрудненном, отяжеленном виде. В некоторых случаях это создает очень сильный и своеобразный эффект. Сила панорамной съемки заключается в конкретной ощутимости единой точки зрения, в точном ощущении реального пространства и реального времени. Именно поэтому длинные движущиеся кадры стали особенно культивироваться в картинах, авторы которых добиваются максимального жизнеподобия зрелища.

В противоположность этому монтажный метод съемки неизбежно ведет к ряду чисто кинематографических условностей. Любая монтажная перебивка разрушает непрерывность реально текущего времени; время неизбежно уплотняется или растягивается. То же самое происходит и с пространством. Ощущение непосредственного наблюдения исчезает. Восприятие зрелища резко меняется.

Монтажно построенная сцена требует от зрителя энергичной работы по соединению и осмыслению кадров, то есть работы «довоображения». Монтажный метод съемки заставляет зрителя конструировать в своем сознании общий очерк события, о котором он судит по отдельным сталкивающимся деталям, частностям, ракурсам его.

Таким образом, восприятие монтажно построенного зрелища более сложно,—оно носит более творческий, активный, конструктивный характер.

Для пояснения этой мысли разрешите привести широко известный пример: сцену расстрела демонстрации на одесской лестнице из «Броненосца «Потемкин».

Человек в жизни так увидеть расстрел не может. Сцена эта растянута во времени по сравнению со своей реальной протяженностью, потому что каждая секунда расстрела превращена Эйзенштейном в длительное событие. Одновременно происходящие действия—катится коляска, падает женщина, бежит человек, стреляют солдаты—перечисляются последовательно. Время резко растягивается при помощи дробления действия на монтажные элементы.

То же самое происходит и с пространством. Оно развернуто, благодаря монтажу, и теряет реальную точность. Количество маршей лестницы увеличено, ибо режиссер многократно повторяет в разных аспектах одно и то же происходящее событие,—он рассматривает его то общим, то средним планом, то в многочисленных крупных планах: то кричащая женщина, то сапоги солдат, то мать с ребенком, то инвалид и т. д.

Если в жизни проследить подобное событие с позиций, использованных Эйзенштейном, то так наблюдать его смогли бы только сотни людей одновременно, причем некоторые—с точек зрения, вообще мало вероятных для человека.

В жизни расстрел демонстрации и бегство толпы по лестнице могло занять лишь очень мало времени. Одесская лестница невелика, если не ошибаюсь, в ней всего 3—4 марша. Вряд ли потребуется больше одного, максимум двух залпов, чтобы толпа скатилась по этой лестнице и рассеялась.

Рассматривая монтажно построенную Эйзенштейном сцену расстрела, зритель конструирует собственную лестницу, гораздо более длинную. В его сознании возникает образ события гораздо более значительный, динамический, темпераментный и масштабный, чем это могло бы быть на самом деле.

Таким образом, при монтажной съемке аппарат способен показывать явление с немыслимой для жизни подробностью, и невозможной для одного наблюдателя сменой впечатлений. Пожалуй, только литература может в этом отношении соперничать с монтажной съемкой. Впрочем, будучи патриотом своего искусства, я полагаю, что даже литература вынуждена здесь отступить перед кинематографом.

Были писатели, скажем Пруст, которые пытались краткое событие анализировать с таким пристальным вниманием, с таким обилием подробностей, что на описание мельчайшего душевного движения у них уходило много страниц. Но при таком письме исчезает действенный характер события, исчезает его динамика, остается только литературно-умозрительный анализ.

В «Броненосце «Потемкин» событие не теряется, а, наоборот, приобретает дополнительную силу, делается еще более выпуклым, еще более ощутимым во всех подробностях, а энергия и темперамент только нарастают. Для того чтобы увидеть лицо кричащей женщины с разбитыми очками и вытекающим глазом, достаточно одной секунды. Но для того чтобы литературно донести до читателя образ этой кричащей женщины, необходимы по крайней мере несколько строк описания. Только кинематограф способен в кратчайший отрезок времени продемонстрировать целый поток динамических, характерных явлений.

Мы знаем, чем крупнее план, тем он однозначнее, и поэтому тем меньше времени требуется на его прочтение зрителем. Если крупные планы монтируются в цепи событий, подхватывая и поддерживая друг друга, то длительность их может быть ничтожна. Пусть перед зрителем в уже экспонированной ситуации мелькнет, скажем, испуганное лицо молодого солдата: рябого, лопоухого, курносого, рыжего, небритого, с голубыми глазами, губастого, наивного, глупого, в рваной гимнастерке с оторванным погоном, со шрамом на лице,—все эти приметы он прочитает на крупном плане в течение одной секунды. Но чтобы подробно описать этого солдата, приметы его внешности, его душевное движение, в литературе потребуется довольно много места, а следовательно, и много времени для чтения, для воссоздания полноценного образа в сознании читателя.

Подробное описание того, что происходит на коротком отрезке монтажно построенной кинематографической сцены с разнообразными лицами, соединившимися в каком-то едином действии, потребует многих страниц, а следовательно, при этом неизбежно пропадает выпуклая динамичность зрелища, его энергия, его сжатая действенность.

Именно эти свойства монтажной съемки—возможность сгущать событие, уплотнять и растягивать время, строить условное пространство и остро сталкивать разные аспекты зрелища, обозревать его с неведомых дотоле точек зрения—привели к бурному развитию монтажа в немом кинематографе.

Появление моментальной фотографии, а особенно кинематографа, установило для человечества целый ряд новых ракурсов, новых аспектов зрения. Можно посмотреть сотни живописных батальных полотен, и почти повсюду скачущая галопом лошадь будет изображена таким образом, что ее передние ноги выброшены вперед, а задние откинуты назад. Но кинематограф доказал, что фактически в галопе лошади нет такого момента, при котором все четыре ноги находятся в том положении, которое, как правило, изображают художники. Это наиболее видимое для человека положение ног в галопе, но оно не одновременно для четырех ног. Только редчайшие из художников, например, Хокусаи, схватывали у животных такие положения, которые казались даже неестественными, пока кинематограф не доказал, что они правдивы.

В одном из скифских курганов было найдено изображение оленя в очень странной и сложной позе: животное подогнуло все четыре ноги под живот. В течение многих лет вокруг этого изображения шел спор: скифское искусство далеко от стилизованной условности, олень изображен реалистически, почему же он находится в таком странном положении? Одни полагали, что это ритуальный олень, мертвый, другие, что, поскольку он изображен на браслете, ноги подогнуты для того, чтобы изображение удобнее поместилось на узкой пластинке. Но при съемке рапидом выяснилось, что испуганный олень, убегая стремительными прыжками, в середине прыжка, в его кульминации, на мельчайшую долю секунды принимает именно это положение—прижимает четыре ноги к животу. Наш глаз этого не улавливает, мы смогли увидеть это только через кинематографическое изображение. Скифский глаз, очевидно, был настолько острым, что улавливал и это положение. В этот наиболее яркий момент скачки скиф и изобразил оленя.

Таким образом, кинематограф открыл нам точки зрения, которые были доступны лишь единицам, но отсутствовали у человечества в массе. Рядовому человеку трудно увидеть то, что увидел кинематограф, увидел Хокусаи, десятилетиями изучавший полет птиц или движение рыб.

Думается мне, что монтаж тоже позволил

увидеть событие так, как не может видеть его никакой глаз. Он позволил так охватить, разъять на части и вновь сконструировать зрелище, как не может этого сделать никакой самый гениальный художник, с самым прозорливым глазом ни в каком искусстве, кроме кино.

Выше я говорил, что динамические, панорамные методы съемки в известной мере напоминают жизненное рассмотрение события человеческим глазом. Возьмем такой пример.

Солдат во время штурма Зимнего впервые попадает во дворец, входит в тронный зал,— входит один. После ярости и грома штурма— тишина, огромное пространство невиданно великолепного пустого помещения...

Можно найти много способов передать ощущения солдата. Можно сразу показать общий план зала; можно пройти по залу панорамой вместе с солдатом, аппарат может медленно проплывать по стенам, между колоннами, канделябрами, золочеными креслами, картинами и т. д. А можно начать с того, что показать резную ручку двери, потом люстру, золоченые кресла, затем лицо солдата, весь зал с точки зрения солдата и, наконец, маленькую фигурку солдата на паркете, взятую сверху.

Блуждания камеры по стенам могут создать иллюзию физического ощущения солдата. Они безусловно убедят в том, что мы видим этот зал его глазами, проходим вместе с ним по залу. Но монтажный метод столкновения крупных деталей с общими планами, как мне кажется, выразительнее раскроет предметность тронного зала. При этом мы можем выбрать и столкнуть такие детали, так вмонтировать их в общие планы, что возникнет новое качество мысли, рожденное прямым столкновением взгляда солдата с предметным миром зала. Думается мне, что этот метод в данном случае наиболее кинематографичен и плодотворен.

С другой стороны, возьмем, например, картину Серова «Петр Первый». Как снять в кинематографе эпизод, который наиболее выпукло передал бы содержание этой картины? Петр идет по набережной, за ним его советники. Он стремительно движется вперед, через хаос строительства порта. Разумеется, лучше всего снять это сплошной панорамой: мелькают мимо корабли, паруса, бревна, тачки с песком и щебнем; мелькают мужики, подрядчики, солдаты; видны груды камня, ядра, канаты. А Петр идет с придворными и на ходу отдает распоряжения. В данном случае движение не только органично для мизансцены, но, кроме того, сама панорама, само накопление проплывающих мимо деталей придает всему действию новый смысл, который усиливается от того, что мы видим все приметы строительства, собранными в едином куске, в едином движении.

Разумеется, можно снять эту сцену в ряде статических кадров, но, думается мне, это будет хуже. Панорама органически входит в замысел этой сцены.

С моей точки зрения, кроме чисто бытовых случаев съемки с движения есть три условия принципиального применения панорамы.

Во-первых, панорама открывает масштаб события. В случае с Петром движение его через верфь, беспрерывное наблюдение за ним помогает зрителю ощутить объем стройки, ее разнообразие, ее размах. Аналогичную панораму применил, скажем, Ю. Райзман в картине «Летчики»: герои проходят по аэродрому, а за ними беспрерывно, один за другим, проплывают стоящие истребители. К концу этого прохода обычно раздавались аплодисменты. Они были адресованы не актерам, а самолетам. Никакое монтажное накопление самолетов не могло бы создать этого эффекта, ибо важно было, что эти истребители стоят на одном аэродроме, собраны в одном месте.

Такой же характер носит панорама в американской картине «Вива Вилья»—эпизод боя в городе. Аппарат, поворачиваясь, захватывает улицы одну за другой, описывает полный круг и показывает, что бой кипит повсюду. Можно снять это в ряде монтажных кадров, но тогда это будет ряд пунктов боя, а панорама дает ощущение масштаба сражения, охватившего весь город, дает жизненно убедительное доказательство этого масштаба.

По этому же принципу была сделана панорама в эпизоде вступления немцев в Краснодон в картине «Молодая гвардия».

Уже из приведенных примеров ясны второе и третье принципиальные преимущества панорамы: она убедительно показывает зрителю одновременность действия (ибо монтаж, как уже было сказано, разрушает реальное течение времени) и единство места действия (ибо монтаж разрушает и ощущение единства пространства, вернее, деформирует его).

В одной старой зарубежной кинокартине была показана демонстрация забастовщиков. Применение вертикальной панорамы с пово-

ротом камеры придало зрелищу большую убедительность и силу. Сделано это было так: по улице движется на зрителя толпа рабочих. Камера поначалу стоит низко, и мы видим только передние ряды. Затем камера начинает подниматься вверх, и, по мере того как меняется угол зрения, все большая и большая масса рабочих начинает вливаться в кадр. Когда демонстранты подходят совсем близко к переднему краю кадра, камера вдруг поворачивается, и мы видим выстроившийся за углом отряд солдат с пулеметами. Это производит исключительно сильное впечатление. Монтажное сопоставление забастовщиков с солдатами, разумеется, не могло бы создать такого эффекта.

В американском фильме «На Западном фронте без перемен» беспрерывной панорамой снята атака американских солдат на немецкие окопы. Аппарат быстро движется вдоль окопа, причем в поле зрения его— бегущие к окопу и падающие солдаты. Иногда на переднем плане мелькает спина стреляющего пулеметчика. На экране возникают все новые и новые фигуры солдат, и они падают и падают, прыгают в окоп, бегут и падают, падают без конца. Если бы эти падения, схватки, смерть, стрельбу снять в ряде отдельных кадров, никогда не получилось бы такого накопления масштаба. Выразительность кадра достигается именно движением: беспрерывно разворачивающаяся смерть. Здесь вся задача заключается в том, чтобы показать одновременность действия и ограниченность его в пространстве: на одном месте, в одну минуту.

Панорама, отъездное или наездное движение камеры, если применять эти приемы принципиально, могут привести к глубокому и новому осмыслению зрелища.

В одной картине времен немого кинематографа рассказана история безработного, который бедствует со своей молодой женой. В самом конце картины он все же устраивается на работу и приносит домой первые заработанные деньги. Долго смотрят они на эти бумажки, которые избавят их от голода, и решаются потратить два доллара и пойти в цирк.

И вот финал картины: на ковре работает «рыжий» и с ним монтируется крупный план хохочущей пары. Это герой и его жена. Аппарат начинает медленно отъезжать. В кадр входят их соседи справа, слева, сверху, снизу. Вот в кадре смеются десять человек, затем пятнадцать, двадцать. Аппарат продолжает очень медленно отъезжать. Вот уже в кадре смеются сто человек, пятьсот, тысяча... Уже с трудом можно отыскать знакомую пару, потерявшуюся среди людского моря, а аппарат отъезжает все дальше, и зритель начинает понимать, что означает этот отъезд камеры; он означает: таких, как эти двое,—миллионы. Идет затемнение и надпись: «Конец».

Фильм повествует о судьбе двух людей, но отъездная панорама придает ему острое социальное звучание. Это глубоко по мысли. Это волнует. Это подводит итог всему зрелищу. И в данном случае отъездное движение камеры нельзя заменить ничем.

Но возьмем теперь несколько строк из «Медного всадника» Пушкина. Попробуем вчитаться и вдуматься в них, попробуем мысленно представить себе эти строки на экране.

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный!»
Шепнул он злобно задрожав.
«Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне...

Давайте пройдемся по этим строкам, рассмотрим их глазами кинематографистов и спросим себя: каким образом можно передать каждую из этих двадцати восьми гениальных строк с той точностью наблюдения, при которой была бы запечатлена именно та часть видимого мира, та деталь поведения героя, которую Пушкин предлагает нам увидеть.

Не будем ничего фантазировать, будем точно следовать за Пушкиным. Кстати, Пуш-

кин видит мир почти всегда так, как видит его хороший кинематографист: в виде сменяющихся, движущихся или неподвижных, но всегда отчетливо ограниченных в пространстве картин, которые мы можем для простоты называть кадрами. В каждой из этих последовательно возникающих картин-кадров мы легко обнаруживаем точку наблюдения автора, то есть крупность и ракурс.

Если в данный момент Пушкин занят глазами Евгения, он не напишет рядом «пустая площадь»: глаза человека и пустая площадь никогда не соединятся у него в одну строку, не смонтируются в одно предложение, ибо это величины несоизмеримые, невозможные для единовременного наблюдения.

Рассматривая этот отрывок, мы ясно видим ряд кадров. Вот начало его:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел...

Это вступительный, ситуационный кадр. Допустим, что это довольно общий план. Во всяком случае, два героя столкновения — Петр и Евгений — сначала увидены Пушкиным вместе, в едином кадре. Евгений обходит вокруг памятника, как бы подбираясь к нему, оглядывая его, примеряясь к схватке.

Следующие две строки дают резкое укрупнение:

И взоры дикие навел
На лик державца полумира...

Здесь, несомненно, два крупных плана — Евгений, Петр — по кадру на строку (монтажный темп ускорился вдвое):

Затем автор снова возвращается к Евгению:

И взоры дикие навел... (*лицо Евгения*)
На лик державца полумира...(*голова Петра*)
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь...

Можно представить себе эти строки как наезд или ряд постепенных укрупнений, ибо Евгений видится, строка за строкою, все крупнее:

Стеснилась грудь его...(*поясной план*).
...Чело
К решетке хладной прилегло... (*голова сквозь решетку*).
Глаза подернулись туманом...(*лоб и глаза*).

Иными словами, Пушкин все пристальнее всматривается в Евгения, все ближе подводит нас к нему.

Затем следует явно более общий план с другой точки зрения:

...Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный!»
Шепнул он злобно задрожав.
«Ужо тебе!..»

Здесь, опять-таки, чувствуется не один кадр:

...мрачен стал
Пред горделивым истуканом...

Это явно композиция двух фигур: маленький Евгений перед огромным Петром. Затем идет либо укрупнение Евгения, либо даже ряд его укрупнений:

... Зубы стиснув, пальцы сжав...

Можно увидеть здесь и портрет и даже крупный план руки, кулака, и затем снова лицо. Во всяком случае, в этом шестистишии вначале дается возвращение к общему плану, на котором видны оба противника, либо даже к двум общим планам: Евгений — Петр (этот отход необходим Пушкину перед тем, как перейти к прямой схватке) и вслед за тем — стремительный бросок к Евгению, к его лицу, руке.

Итак, в ряде кадров мы видели, как Евгений обходил памятник (общий план), как встретились его глаза с лицом Петра (крупные планы), как прижался Евгений лбом к решетке. Затем мы отошли дальше, увидели обоих противников — порознь или в едином плане, — вновь приблизились к Евгению, чтобы вглядеться в его лицо, руки, глаза, услышать его реплику и затем, прежде чем на наших глазах что-либо произошло с памятником, Евгений

... вдруг стремглав
Бежать пустился....

Почему? Причина разъясняется в следующем кадре:

... Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Сначала Евгений испугался, побежал, и только вслед за тем в резком монтажном стыке мы увидели поворот головы Медного Всадника.

После крупного поворота медной головы Петра аппарат возвращается к Евгению на обширном общем плане:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Здесь в длинном кадре (пять строк) бежит стремглав по огромной пустой площади маленький Евгений, бежит один,—скок Медного Всадника только в звуке.

Следующее четверостишие—это как раз кадр Медного Всадника, кадр еще более масштабный, пространственный, с широко взятым небом:

И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне...

К финалу эпизода все возрастают масштабы кадров, включаются огромные пространства пустого Петербурга под бледным небом, перспективы его площадей, громадные полотна мостовых, потрясенных скоком Медного Всадника.

Одновременно с возникновением стремительного движения в этих огромных общих планах замедляется монтажный ритм, ибо на каждую картину-кадр падает уже четыре-пять строк, в то время как при описании непосредственной стычки кадры занимали две строки, строку, а то и меньше. Это точно соответствует монтажным законам кинематографа: более «общий» план должен дольше держаться на экране, чтобы быть до конца прочитанным, чтобы впечатление его полностью отложилось.

В заключительном четверостишии эпизода опять, как в начале, оба противника даются—это очевидно—в самом общем плане или в ряде общих планов:

И во всю ночь, безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал...

Мы увидели ряд потрясающих зрительно-звуковых картин, написанных Пушкиным с необыкновенной глубиной поэтической мысли и звукового совершенства.

Из всех существующих искусств только кинематограф может построить адекватное этим строкам зрелище, передать и смены зримых картин, и ритм, и звуковую симфонию,—но он может сделать это, только пользуясь монтажным методом.

В самом деле, даже если стать целиком на позиции адептов современного движущегося панорамного кинематографа, разобранные нами отрывки из «Медного Всадника» без монтажа, без столкновения ракурсов, пользуясь только наездами, отъездами и поворотами, выразить на экране невозможно. Камере при этом пришлось бы проделать головокружительный, немыслимо сложный путь соединения отдельных установленных Пушкиным точек зрений и ракурсов.

По сути говоря, мизансцена этого отрывка исключительно проста.

Памятник. Евгений один раз обходит вокруг постамента. Затем он останавливается, прижимается лбом к решетке, вглядывается в лицо Петра, выпрямляется, произносит свою реплику и бросается бежать. Всадник скачет за ним. Такова мизансцена этого столкновения: один круг и прямолинейное движение. Больше ничего.

Но, разглядывая Евгения и Медного Всадника, Пушкин как бы разбивает эту простейшую мизансцену на ряд отдельных, ясно очерченных планов, большинство из которых явно статично.

Давайте проследим, как чередуются точки наблюдения автора или, что то же самое, как переставляется камера, сменяя крупности и ракурсы.

Вначале автор (или камера) рассматривает мизансцену события откуда-то со стороны для того, чтобы видеть постамент и обходящего вокруг него человека. Затем Евгений виден в лицо, следовательно, камера резко передвинута, она оказалась между памятником и человеком: виден крупный план Евгения. Затем идет крупный план Медного Всадника, для чего следует переставить камеру, повернуть ее на 180° и поднять значительно выше, приблизив ее к лицу статуи. Затем вновь берется Евгений в ряде планов, то более крупных, то более общих. Если снимать эти планы, пользуясь движением камеры, то придется многократно наезжать на Евгения, заезжать ему за спину, отъезжать от него, снова обходить его кругом и заглядывать в лицо.

Вслед за тем Евгений бросается бежать. В следующей строке мы видим поворачивающуюся голову Медного Всадника, для чего камера должна также повернуться на 180° и значительно подняться, чтобы увидеть лицо Петра крупно.

В следующем кадре мы видим бегущего по площади Евгения. Следовательно, камера опять должна повернуться на 180°.

Вслед за тем по площади скачет Медный Всадник, то есть камера вновь поворачивается и меняет ракурс.

Если попробовать проследить все эти повороты камеры, то окажется, что, для того чтобы снять эту сцену с движения, камере придется проделать невозможный, сложнейший путь. При переброске с лица Евгения на лицо Петра будет проноситься площадь, отдельные ракурсы будут соединены ненужным, лишним, отяжеляющим действие вйдением поворачивающегося, колеблющегося, колышущегося, пролетающего мира. Есть такой термин в медицине: соединительная ткань.

При некоторых болезнях, например при циррозе печени, соединительная ткань неправомерно разрастается, не неся полезных функций, нарушая нормальную деятельность организма. Вот такого рода циррозная соединительная ткань возникает в этом отрывке, если попробовать применить к нему метод съемки с движения.

Монтаж органически включен в этот эпизод; выразительность его целиком лежит в области столкновения контрастных, остро ракурсных кадров.

Я привожу литературный пример, подтверждающий закономерность монтажного мышления не потому, что не мог бы обнаружить аналогичные кинематографические примеры, но потому, что вне экрана, на бумаге или в речи, литературные образы более доказательны.

В высокой литературе можно обнаружить основные монтажные приемы: разбивку на планы, параллельный монтаж, контрастные столкновения, смену крупностей и т. д. Разумеется, некоторые законы монтажа, вытекающие из самого изобразительного характера кадров, литературе неизвестны, так как она не имеет дела с непосредственно зримым материалом.

Скажем, всем кинематографистам хорошо известно правило монтажа диагонально построенных композиций. Известно, что противоположные диагонали всегда хорошо монтируются, отвечают друг другу, и что диагонали, одинаково направленные, монтируются хуже. Литература не имеет дела с диагональными композициями, но зато примерно аналогичные законы мы можем обнаружить в живописи.

Киноискусство не заимствовало монтажных приемов ни у литературы, ни у живописи; оно пришло к ним своим путем, но по мере усовершенствования монтажа начали обнаруживаться соответствия между некоторыми законами кинематографического соединения кадров и законами литературного построения эпизода. Иными словами, кинематограф в своем развитии достиг уровня, при котором вырабатывавшиеся тысячелетиями законы литературы стали в известной мере и его законами.

Дальнейшее движение, дальнейшее развитие монтажных форм неизбежно должно оставить литературу позади. Из всех искусств только кинематограф обладает ни с чем не сравнимыми возможностями прямого столкновения ярких зрелищных кусков, непосредственно воспринимаемых зрителем.

Но в целях наглядности в этих беседах мы все же прибегнем еще к нескольким литературным примерам.

В монтажном строении картины существует своя сложная архитектоника, сложное соотношение частей. Единицей монтажа является, как известно, кадр. Но кадры складываются в монтажные фразы, а монтажные фразы образуют эпизод, подобно тому как прозаическое литературное произведение делится на главы, главы—на абзацы, а абзацы—на фразы от точки до точки.

При анализе любого монтажно снятого эпизода легко обнаружить дробление его не только на отдельные кадры, но и на группы кадров, своим сложением организующих отдельные звенья эпизода, то есть монтажные фразы. Эти монтажные фразы легко обнаружить в любой картине.

Скажем, в фильме «Ленин в 1918 году» эпизод покушения, который можно рассматривать как главу картины, разбит на несколько подглавок (абзацев), каждая из которых в свою очередь делится на отдельные монтажные фразы.

Сразу же после выстрела Каплан следует первый абзац, в котором разрабатывается тема тревоги. Он состоит из четырех монтажных фраз:

первая монтажная фраза—люди бегут из цеха и по двору;

вторая монтажная фраза—Василий задерживает у ворот завода Каплан, за которой гонятся рабочие, швыряет ее о забор, передает в руки преследующих, бросается во двор;

третья монтажная фраза—Василий и шофер машины не подпускают Новикова к лежащему Ильичу. Новиков убегает;

четвертая монтажная фраза—повторение первой: люди бегут по двору, между заводскими путями и т. д.

Каждая из этих четырех фраз состоит из ряда кадров разной крупности, но все они построены в одинаково бурном движении.

За сим следует монтажная точка эпизода: из цеха выбегает последний человек—цех пуст. Этот кадр гораздо длиннее и «общее» предыдущих. Монтажная точка подчеркивается в звуковом ряду резкой сменой музыкальной темы: бурная оркестровая тема тревоги сменяется темой скорби.

Следующий монтажный эпизод разрабатывает тему народного горя. Он также состоит из ряда монтажных фраз. Кадры в нем значительно длиннее, люди статичны, движение камеры (там, где оно есть) замедлено.

Третий монтажный абзац эпизода разрабатывает тему гнева.

Кадры внутри монтажной фразы собираются по внутреннему сходству, по смысловому и эмоциональному единству, так как они раскрывают ту или иную часть общей мысли эпизода.

При анализе каждой из хорошо построенных монтажных фраз легко обнаружить ее структурную и ритмическую целостность, композиционную завершенность.

Вот пример отчетливо читающейся литературной монтажной фразы из того же «Медного Всадника».

После общего плана только что затопленного города («И всплыл Петрополь, как Тритон по пояс в воду погружен») следует монтаж динамических деталей наводнения:

Осада! приступ! Злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревна, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!

Эта монтажная фраза сделана перечислительным методом: от окон, к которым подступила вода, до всплывших гробов, плывущих по улицам, монтируется цепь кадров—примет бедствия.

Когда мы склеиваем монтажную фразу из кинематографических кадров, то всегда стараемся строго организовать ее. Смена крупностей и ракурсов исходит из эмоционального и смыслового содержания фразы. Архитектоника фразы, принцип смены крупностей и ракурсов имеет огромное значение. Но и в литературе мы можем найти прямые аналогии.

Вот, например, монтажная фраза, композиционно построенная Пушкиным на беспрерывном укрупнении кадров (все тот же «Медный Всадник»):

Тогда на площади Петровой, (*общий план площади*)
Где дом в углу вознесся новый, (*часть площади*)
Где над возвышенным крыльцом (*средний план*)
С подъятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые, (*еще крупнее*)
На звере мраморном верхом
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений... (*все крупнее и крупнее*).

Последние три строки можно прочесть и как единый план Евгения и как несколько его укрупнений. Но, во всяком случае, как видите, в этом отрывке идет беспрерывное укрупнение кадров,—камера скачками приближается к Евгению, одновременно меняя угол зрения: все более снизу—вверх, все более приподымая видимое. На это изменение угла зрения указывают определяющие слова, вводимые в каждый кадр: «дом вознесся новый», «над возвышенным крыльцом», «с подъятой лапой», «на звере мраморном верхом».

Кадры этой монтажной фразы продолжают укрупняться и дальше:

...Он не слыхал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая,
Как дождь ему в лицо хлестал,
Как ветер, буйно завывая,
С него и шляпу вдруг сорвал.

В этих строках Евгений рассматривается уже в ряде частных крупных планов: ноги, которые омываются водой, голова, с которой слетела шляпа.

И, наконец, вся монтажная фраза заканчивается самым крупным планом—планом глаз Евгения:

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были.

Таким образом, эта монтажная фраза от общего плана захлестнутой наводнением площади через цепь укрупнений доходит до плана глаз человека. Глаза—это заключительный кадр фразы, это монтажная точка. После

глаз идет сразу скачок на самый общий план того, что видит Евгений, и это относится уже к следующей монтажной фразе:

> … Словно горы,
> Из возмущенной глубины
> Вставали волны там и злились,
> Там буря выла, там носились
> Обломки… Боже, боже! там —
> Увы! близехонько к волнам,
> Почти у самого залива —
> Забор некрашенный, да ива
> И ветхий домик…

В этой монтажной фразе Пушкин снова обращается к общему очерку наводнения, заканчивая его фигурой Медного Всадника среди волн.

Кадры, завершающие в кинокартине монтажные фразы, не только являются переходной ступенькой к дальнейшему развитию действия, они должны создавать ощущение композиционной завершенности самой фразы. В еще большей степени это относится к кадрам, заключающим большой монтажный эпизод. Шекспир ведет большую сцену в белых стихах без рифмы, но две последние строки в сцене он обычно рифмует, создавая ощущение точки, завершенности эпизода. Точно так же С. М. Эйзенштейн во второй серии «Ивана Грозного» ведет ряд эпизодов в остро диагональном построении кадров, но последний кадр или последние два-три кадра он обычно строит фронтально, создавая ощущение точки, завершенности эпизода, рифмы.

До сих пор мы занимались литературными монтажными примерами. Не обращаясь к смыслу монтажных приемов в литературе, мы как бы довольствовались самой констатацией наличия этих приемов. Но ведь монтаж преследует не только цели выразительности, не только экономию средств для создания наиболее сильного впечатления; монтаж—это прежде всего средство осмысления события. Через найденную монтажную форму художник прежде всего и д е й н о т р а к т у е т происходящее, и здесь опять можно прибегнуть к литературным примерам.

Наиболее интересен в этом отношении Толстой. Монтаж часто применяется им не только в целях выразительности, но прямиком выражает авторское отношение к происходящему.

Возьмем кусок из первого тома «Войны и мира»—эпизод, в котором Пьер после приема у Анны Павловны Шерер и беседы с князем Андреем приезжает на холостую офицерскую квартиру к Анатолю Курагину. В этом эпизоде Долохов на пари берется выпить бутылку рому, сидя на наружном откосе окна.

В этом эпизоде, так же как в разобранных нами отрывках из «Медного Всадника», обращает на себя внимание точнейшее монтажное ви́дение писателя, которое дает поучительный пример принципиальной организации зрелища. В особенности важно, что это камерный эпизод, то есть как раз тот материал, в котором монтаж более всего предан забвению, в котором чаще всего торжествует беспрерывное блуждание аппарата.

Эпизод начинается так:

«Подъехав к крыльцу большого дома у конногвардейских казарм, в котором жил Анатоль, он (П ь е р.—*М. Р.*) поднялся на освещенное крыльцо, на лестницу, и вошел в отворенную дверь. В передней никого не было; валялись пустые бутылки, плащи, калоши; пахло вином, слышался дальний говор и крик.

…Пьер скинул плащ и вошел в первую комнату, где стояли остатки ужина и один лакей, думая, что его никто не видит, допивал тайком недопитые стаканы. Из третьей комнаты слышалась возня, хохот, крики знакомых голосов и рев медведя».

Эти звуки Пьер слышал еще в прихожей, но там, в прихожей, он еще не разбирал голосов и рева медведя. Когда он вошел из прихожей в первую комнату, звуки стали гораздо отчетливее,—Толстой подчеркивает это. Это сделано для того, чтобы монтажным путем опустить проход Пьера через остальные комнаты. Резкое усиление звука дает возможность переброситься прямо на самую дальнюю комнату:

…«Человек восемь молодых людей толпились озабоченно около открытого окна».

Опустим ту часть эпизода, где Пьера поят вином, где излагаются условия пари, где выламывается рама и т. д. В ней можно обнаружить интересные монтажные приемы, но они не так примечательны, как в завершающей, кульминационной части.

Экспозиция эпизода заканчивается тем, что на окно влезает молодой худощавый мальчик, лейб-гусар, заглядывает вниз и испуганно говорит: «у…у!». Долохов сдергивает его с окна. Опасность предприятия подчеркнута, вся подготовка завершена.

Теперь давайте читать дальше строки эпизода, отмечая точки, которые повсюду означают здесь для нас «смену кадров». Это чередование кадров ощущается с исключительной наглядностью:

«Поставив бутылку на подоконник, чтобы было удобно достать ее, Долохов осторожно и тихо полез в окно».

Это, очевидно, довольно общий план, ибо Долохов во весь рост лезет в окно. Он освещен из окна бледным светом раннего утра. Далее следует:

...«Спустив ноги и распершись обеими руками в края окна, он примерился, уселся, отпустил руки, подвинулся направо, налево и достал бутылку».

Эта фраза—явное укрупнение по сравнению с предыдущей, но все же это не крупный план Долохова, так как сюда входят и руки, и ноги, и бутылка, Долохов движется направо и налево, и все это отделено только запятыми, то есть увидено Толстым в единой картине, в едином, как мы говорим, кадре. По-видимому, это средней крупности кадр сидящего на окне Долохова.

За ним следует:

«Анатоль принес две свечки и поставил их на подоконник, хотя было уже совсем светло».

Как видите, Толстой на минуту бросает Долохова. В самый напряженный момент, выражаясь кинематографическим языком, автор вдруг берет в кадр Анатоля, идущего откуда-то со свечами, и затем вновь возвращается к Долохову—монтажно или панорамой. Анатоль ставит на подоконник свечи. Зачем это нужно Толстому? Это объясняется в следующей фразе:

«Спина Долохова в белой рубашке и курчавая голова его были освещены с обеих сторон».

Теперь Долохов стал подлинным центром мизансцены, он выделен специальным светом: освещен контражуром из окна и с двух сторон передним светом. Да еще вдобавок на нем белая рубашка. Он стал самым светлым пятном во всей комнате. Редко обнаружишь у профессионального сценариста наших дней столь точное световое осмысление эпизода, которое, казалось бы, кинематографисту гораздо нужнее, чем прозаику.

Поставив свечи по обе стороны Долохова, осветив его, Толстой, казалось бы, должен был сейчас же приступить к описанию процедуры питья, но он поступает не так. Резким, явно монтажным приемом он вновь уходит на время от Долохова. Вот что следует после фразы о том, что спина Долохова была освещена с двух сторон:

1. «Все столпились у окна» (*общий план*).
2. «Англичанин стоял впереди» (*первое укрупнение*).
3. «Пьер улыбался и ничего не говорил» (*второе укрупнение*).
4. «Один из присутствующих, постарше других, с испуганным и сердитым лицом, вдруг продвинулся вперед и хотел схватить Долохова за рубашку.

— Господа, это глупости; он убьется до смерти,— сказал этот более благоразумный человек» (*план несколько более общий, с резким движением вперед благоразумного человека, возможно, с поворотом камеры*).

5. «Анатоль остановил его.

— Не трогай, ты его испугаешь, он убьется. А?.. Что тогда?.. А?..» (*Групповой план Анатоля и благоразумного человека; за ними, очевидно, гости.*)

6. «Долохов обернулся, поправляясь и опять распершись руками.

— Ежели кто ко мне еще будет соваться,— сказал он, редко пропуская слова сквозь стиснутые и тонкие губы,— я того сейчас спущу вот сюда. Ну!..

Сказав «ну!», он повернулся опять, отпустил руки, взял бутылку и поднес ко рту, закинул назад голову и вскинул кверху свободную руку для перевеса». (*Это самый длинный из кадров монтажной фразы; он является вместе с тем и монтажной точкой.*)

Общая структура приведенной монтажной фразы, как видите, такова: после плана Долохова на окне следует: общий план гостей; два немых укрупнения (англичанин и Пьер); средний план с резким движением вперед благоразумного человека; парный план Анатоля и этого человека; и, наконец, долгий план Долохова на откосе окна, завершающий монтажную фразу.

Итак, Долохов вскинул кверху свободную руку и поднес бутылку ко рту. Пить он пока еще не начал. Казалось бы, тут-то ему и сделать первый глоток. Все мы ждем этого первого глотка. Мы хотим его видеть. Но Толстой не хочет доставить нам этого удовольствия, он продолжает строить сцену остро монтажно и, после того как Долохов поднес, наконец, бутылку ко рту, Толстой дает следующий ряд кадров:

1. «Один из лакеев, начавший подбирать стекла, остановился в согнутом положении, не спуская глаз с окна и спины Долохова». (*Средний план или сравнительно общий план, взятый в таком ракурсе, что большинство гостей, или даже все гости, остались за кадром и видна только фигура лакея.*)
2. «Анатоль стоял прямо, разинув глаза».
3. «Англичанин, выпятив вперед губы, смотрел сбоку».
4. «Тот, который останавливал, убежал в угол комнаты и лег на диван лицом к стене».
5. «Пьер закрыл лицо, и слабая улыбка, забывшись, осталась на его лице, хотя оно теперь выражало ужас и страх».
6. «Все молчали». (*Монтажная точка, конец монтажной фразы.*)

Таким образом, эта фраза состоит из разнообразных по композиции планов, причем только в одном из них, может быть, частично видна спина Долохова—в плане с лакеем. В состав фразы входят три крупных плана (англичанин, Анатоль, Пьер), два средних (застывший в согнутом положении лакей и убежавший в угол комнаты благоразумный человек), и, наконец, общий план всей группы, завершающий фразу.

Следующая монтажная фраза начинается вновь не с Долохова, который надолго оставлен Толстым, а с повторения лица Пьера. Это естественно: для того чтобы после такого большого отвлечения в сторону вернуться к Долохову, Толстому необходимо, чтобы Долохова увидел кто-либо из присутствующих, и, разумеется, лучше всего увидеть его глазами Пьера. Это не только основной персонаж, но это еще и человек, которому предстоит впоследствии вступить с Долоховым в смертельное единоборство. Испуг Пьера очень важен здесь. Он издалека подготовляет сцену дуэли Пьера с Долоховым, сцену, в которой Пьер нисколько не боится своей смерти. Но в данном случае он настолько испуган, что невольно закрывает глаза (в сцене дуэли закроют глаза другие свидетели). Как мы увидим дальше, каждое возвращение к Долохову Толстой делает через кадр Пьера, глядящего на Долохова. Точно так же должны были бы поступить и мы, строя мизанкадр этой сцены. Другого способа монтировать ее нет, если мы вслед за Толстым станем на путь монтажного строения эпизода.

Итак, после общего плана («Все молчали») следует:

1. «Пьер отнял от глаз руки» (*крупный план—взгляд Пьера*).

Далее мы видим, что увидел Пьер:

2. «Долохов сидел все в том же положении, только голова загнулась назад, так что курчавые волосы затылка прикасались к воротнику рубахи, и рука с бутылкой поднималась все выше и выше, содрогаясь и делая усилия». (*Это средний план Долохова, ибо фраза начинается с общего очерка его фигуры: «Долохов сидел все в том же положении».*)

Далее следуют два укрупнения:

3. «Бутылка, видимо, опорожнялась и с тем вместе поднималась, загибая голову» (*в кадре — голова и бутылка*).

4. «Что же это так долго? — подумал Пьер». (*Это явно крупный план Пьера, перекликающийся с головой Долохова и бутылкой.*)

И опять от взгляда Пьера Толстой переходит к Долохову:

5. «Вдруг Долохов сделал движение назад спиной, и рука его нервически задрожала; этого содрогания было достаточно, чтобы сдвинуть все тело, сидевшее на покатом откосе». (*Вероятно, это не самый общий из планов Долохова, это скорее средний план,— в данном кадре взята только половина спины, голова и рука, потому что в следующем кадре движение Долохова взято более общо.*)

6. «Он сдвинулся весь, и еще сильнее задрожали, делая усилие, рука и голова его».

Затем идет резкое укрупнение:

7. «Одна рука поднялась, чтобы схватиться за подоконник, но опять опустилась».

Кадры смонтированы очень точно: средний план Долохова, более общий план и вслед за тем резкое укрупнение.

В этот момент кульминации события Толстой вновь оставляет Долохова и монтажным путем переходит к Пьеру:

8. «Пьер опять закрыл глаза и сказал себе, что никогда уж не откроет их. Вдруг он почувствовал, что все вокруг зашевелилось». (*Крупный план Пьера, в который вводится в звуковом ряду гул голосов и шорох движения.*) «Он взглянул».

9. «Долохов стоял на подоконнике, лицо его было бледно и весело.

— Пуста!»

Опять переход на Долохова сделан от взгляда Пьера.

Я полагаю, что весь этот абзац из девяти кадров составляет одну монтажную фразу, но, разумеется, кинорежиссер может решить вопрос и иначе. Можно сделать монтаж более подробным; можно выделить дополнительные укрупнения или, наоборот, кое-где допустить соединение рядом стоящих планов через поворот камеры. Но, во всяком случае, монтажная структура эпизода, предусмотренная Толстым, настолько точна, настолько убедительна, что принципиальное нарушение ее может повести только к ухудшению экранной версии события.

Спросим себя опять-таки: можно ли снять эту сцену, применяя длинные кадры с движения, проезды, повороты, панорамы? Так же как и в примере из «Медного Всадника», это может привести только к появлению излишней соединительной ткани. Перед нами будут все время мотаться взад и вперед стены; камера вынуждена будет делать множество поворотов, отъездов и наездов,—при

этом неизбежно пропадет острота прямого столкновения резко контрастных кадров, пропадет смысл прямого сопоставления Пьера и Долохова; исчезнут тщательно продуманные Толстым «купюры» действия; эпизод станет более вялым.

Но особенно важно другое.

«Купюры» в показе основного действия вводятся Толстым именно ради осмысления события, а не только для усиления эффекта. Разумеется, эффект опасности предприятия тоже возрастает от таких «купюр»: гораздо страшнее смотреть на убежавшего в угол благоразумного человека, на закрывшего глаза Пьера, на застывшего в неестественной позе лакея и даже на Анатоля, глупо вытаращившего глаза, чем на Долохова, который пьет бутылку рому. Пьющий ром Долохов показан только в тот момент, когда он вздрогнул и тело поползло вниз. После этого Пьер закрывает глаза, и движение Долохова вниз как бы продолжается в нашем сознании. Но дело здесь не только в том, чтобы обострить впечатление, «напугать» читателя. Дело в том, что страшная бессмысленность предприятия, нелепость бравады Долохова осмысляется тем, как смотрят на него или отворачиваются от него люди,—иными словами, именно монтаж помогает осмыслить эпизод.

Этот прием не менее отчетливо, а, может быть, с еще большей остротой применен Толстым в эпизоде дуэли Пьера с Долоховым.

Долохов подробно экспонирован как бретер, наглец, отличный стрелок. Вместе с тем перед самой дуэлью выясняется, что Пьер вообще не умеет обращаться с оружием, что он никогда в жизни не стрелял.

Итак, отличный стрелок, офицер, наглый и холодный убийца, опытный дуэлянт встречается с добрым, кротким человеком, который никогда не стрелял и не хочет убивать никого, в том числе и Долохова. А Долохов, едучи на дуэль, разъяснял Ростову, что надобно идти на противника, как на медведя, никак не думать о последствиях, а опасаться только, чтобы противник, как медведь, не ушел,—и тогда обязательно попадешь и убьешь.

Серьезное предупреждение!

И вот начинается дуэль. Давайте посмотрим, как она смонтирована, как ведется эпизод.

«— Ну, начинать!— сказал Долохов.

— Что ж, —сказал Пьер, все так же улыбаясь.

... Денисов первый вышел вперед до барьера и провозгласил:

— Так как противники отказались от примирения, то не угодно ли начать: взять пистолеты и по слову «три» начинать сходиться.

— Р...аз! Два! Три!.. — сердито прокричал Денисов и отошел в сторону».

Этой репликой и движением Денисова заканчивается экспозиция дуэли. Далее идет ее монтажная разработка. Она интересна тем, что первые шаги противников описаны Толстым трижды,—здесь применен тот монтажный прием, которым мы в эпоху немого кинематографа растягивали время.

Вот как начинается дуэль:

1. «Оба пошли по протоптанным дорожкам все ближе и ближе, в тумане узнавая друг друга».

(А идти им нужно всего несколько шагов.)

2. «Долохов шел медленно, не поднимая пистолета, вглядываясь своими светлыми, блестящими, голубыми глазами в лицо своего противника. Рот его, как и всегда, имел на себе подобие улыбки».

Уже движение противников на общем плане, несомненно, повторяется в этом плане Долохова, иначе они давно успели бы дойти до барьера. Но вслед за тем Толстой в третий раз начинает сближение противников:

3. «При слове «три» Пьер быстрыми шагами пошел вперед, сбиваясь с протоптанной дорожки и шагая по цельному снегу».

Итак, очень важный момент начала так тщательно экспонированной, задолго подготовленной дуэли решен Толстым в монтажном приеме растянутого времени.

Вслед за тем идет ряд планов Пьера:

«Пьер держал пистолет, вытянув вперед правую руку, видимо, боясь, как бы из этого пистолета не убить самого себя. Левую руку он старательно отставлял назад, потому что ему хотелось поддержать ею правую руку, а он знал, что этого нельзя было».

Допускаю, что это два плана Пьера: один взят спереди, и мы видим вытянутую вперед руку с пистолетом, другой—сзади, мы видим заложенную за спину другую руку. Мы в кинематографе так, по частям, разрабатываем движение, когда особенно хотим подчеркнуть значительность его.

Далее следует новый кадр Пьера:

«Пройдя шагов шесть и сбившись с дорожки в снег, Пьер оглянулся под ноги, опять быстро взглянул на Долохова и, потянув пальцем, как его учили, выстрелил».

Следующий план:

«Никак не ожидая такого сильного звука, Пьер вздрогнул от своего выстрела, потом улыбнулся сам своему впечатлению и остановился».

Далее следует то, что видит и слышит Пьер:

«Дым, особенно густой от тумана, помешал ему видеть в первое мгновение; но другого выстрела, которого он ждал, не последовало. Только слышны были торопливые шаги Долохова, и из-за дыма показалась его фигура». (*Общий план, появление смутно видимой фигуры Долохова.*)

«Одною рукою он держался за левый бок, другой сжимал опущенный пистолет» (*явно несколько крупнее*).

«Лицо его было бледно» (*еще крупнее*).

«Ростов подбежал и что-то сказал ему». (*Вновь общий план Долохова в рассеивающемся дыму.*)

Итак, применяется тот же самый прием, который мы проследили в предыдущем отрывке. Описание начинается с того, как идет Долохов, ясно видя Пьера, опустив руку, вглядываясь в Пьера и готовясь к смертельному выстрелу. Но тут же Толстой оставляет Долохова, оставляет в тот момент, когда от его взгляда читатель (или зритель), вероятно, должен испугаться за жизнь Пьера. Именно здесь Толстой переходит к Пьеру, который шагает, нелепо сбиваясь в снег, вдруг останавливается и стреляет куда-то в пространство. Лишь потом из тумана появляется раненый Долохов. Самый момент попадания, ранения опущен Толстым, как опущено было и распитие бутылки рому. Толстой показывает выстрел Пьера, а не ранение Долохова, не событие (попадание), а нелепый характер выстрела важен для него. Таково монтажное решение начала сцены.

Итак:

«Ростов подбежал и что-то сказал ему.

— Не... нет,— проговорил сквозь зубы Долохов,— нет, не кончено,— и, сделав еще несколько падающих, ковыляющих шагов до самой сабли, упал на снег подле нее».

До сих пор мы не видели Долохова близко. Сейчас, когда Долохов ранен, Толстой начинает «монтажно» приближаться к нему, внимательно его рассматривать.

Итак:

«Долохов... сделав еще несколько падающих, ковыляющих шагов до самой сабли, упал на снег подле нее». (*Общий план.*)

Далее, после точки, следует:

«Левая рука его была в крови, он обтер ее о сюртук и оперся ею» (*значительное укрупнение предыдущего плана*).

«Лицо его было бледно, нахмуренно и дрожало.

— Пожалу...— начал Долохов, но не мог сразу выговорить...— пожалуйте,— проговорил он с усилием». (*Это крупный план. Крупность вы чувствуете по деталям мимики. Уже раньше было сказано про лицо Долохова, что оно было бледно. Но здесь, рассматривая Долохова вплотную, Толстой пишет подробнее: бледно, нахмуренно, дрожало.*)

Следующий кадр:

«Пьер, едва удерживая рыдания, побежал к Долохову и хотел уже перейти пространство, отделяющее барьеры, как Долохов крикнул:— к барьеру!— и Пьер, поняв в чем дело, остановился у своей сабли». (*Это план Пьера. Долохова в кадре нет. Слова «к барьеру!» мы только слышим — потому слова эти поставлены в строку, не выделены.*)

Зато в следующем кадре мы видим уже обоих противников:

«Только десять шагов разделяло их». (*Это общий ситуационный план, необходимый Толстому для того, чтобы показать, насколько сблизились Долохов и Пьер, насколько опасным становится положение Пьера.*)

За этим общим планом, в котором мы видим обоих противников, вновь следует ряд укрупнений Долохова:

1. «Долохов опустился головой к снегу, жадно укусил снег, опять поднял голову, поправился, подобрал ноги и сел, отыскивая прочный центр тяжести». (*Первое относительное укрупнение, в котором мы видим всю фигуру сидящего Долохова.*)

Этот кадр явно перекликается с фигурой Долохова, сидящего на окне, там он тоже отыскивал прочный центр тяжести. Мы знаем злобную волю Долохова, знаем, что он умеет держать себя в руках. Прямая монтажная и зрительная перекличка с эпизодом пари делается с этого момента все более ощутимой.

После того как Долохов отыскал центр тяжести, следуют такие кадры:

2. «Он глотал холодный снег и сосал его; губы его дрожали, но все улыбались». (*Значительное укрупнение.*)

3. «Глаза блестели усилием и злобой последних собранных сил». (*Самое большое укрупнение.*)

4. «Он поднял пистолет и стал целиться». (*Возвращение к менее крупному плану.*)

Начиная с общего плана двух противников и вплоть до последнего плана, когда Долохов стал целиться, эту часть эпизода можно рассматривать как законченную монтажную фразу, построенную в полной аналогии с монтажной фразой Долохова на откосе окна.

Итак, наступает самый страшный момент дуэли: Долохов целится в Пьера. Что следует за этим кадром? Пистолет? Лицо Пьера? Лицо Долохова? Выстрел? Нет, следует вот что:

«—Боком, закройтесь пистолетом, — проговорил Несвицкий». (*Это особый кадр, ибо секунданты стоят в стороне.*)

«— Закройтесь!— не выдержав, крикнул даже Денисов своему противнику».

Совершенно так же, как в эпизоде пари, когда в момент наивысшего напряжения Толстой оставил Долохова и обратился к лакею, к благоразумному человеку, к Пьеру, он и здесь бросает Долохова и обращается к секундантам, а вслед за тем к Пьеру, ибо третьим кадром в этой монтажной фразе следует:

3. «Пьер с кроткою улыбкой сожаления и раскаяния, беспомощно расставив ноги и руки, прямо своею широкою грудью стоял перед Долоховым и грустно смотрел на него».

Я лично полагаю, что этот кадр может быть взят через Долохова на Пьера, ибо Толстой пишет: «...стоял перед Долоховым...». Можно построить этот кадр так: на переднем плане спина Долохова и рука с пистолетом, дуло которого направлено прямо на Пьера, стоящего лицом к нам. Можно, однако, представить себе этот кадр и иначе, скажем, разбить его на два или даже на три плана, ввести крупный план кротко улыбающегося Пьера, его фигуру в рост, но, так или иначе, спина Долохова и пистолет, направленный прямо на грудь Пьера, должны, по-видимому, присутствовать в этой фразе. За сим следует:

«Денисов, Ростов и Несвицкий зажмурились. В одно и то же время они услыхали выстрел и злой крик Долохова».

Следующий кадр:

«— Мимо!— крикнул Долохов и бессильно лег на снег лицом книзу».

Итак, в кадре выстрела не было, выстрел был только в звуке. Это монтажное построение целиком исходит из идеи эпизода,—толстовской идеи: дуэль, как и всякое убийство, всякое насилие, бессмысленна, нелепа и недопустима, ибо человек не имеет права посягать на жизнь другого человека. Бессмысленность дуэли доказывается тем, что человек, который не умеет стрелять и не хочет убивать, попадает, а человек, умеющий стрелять и желающий убить, не попадает.

Чтобы еще явственнее раскрыть эту мысль—неправомочность человека убивать себе подобных—Толстой выводит Пьера вперед и ставит его грудью перед человеком, который всей душой жаждет убийства. Но сами выстрелы и результаты их—попадания и промахи,—то, что обычно мы считаем главнейшим в дуэли, опускаются Толстым, ибо его интересует только глубина отношений между людьми. Поэтому Толстой не показывает, как стрелял превосходный стрелок Долохов, но подробно описывает, как стрелял Пьер, никогда в жизни не державший пистолета в руках. Для толстовского хода мысли в момент выстрела Долохова гораздо важнее увидеть секундантов, зажмуривших глаза, подобно тому как зажмурил их Пьер в сцене пари.

Таким образом, мы не только ясно видим, что сцена эта построена остро монтажно, но, кроме того, обнаруживаем бесспорные идейные основания именно такого построения. Никакой другой способ съемки сцены дуэли не может сколько-нибудь точно раскрыть авторский замысел ее.

Позиция камеры, точка зрения объектива есть позиция и точка зрения автора. По передвижениям камеры, по ее перестановкам мы можем судить о том, *во имя чего* думает автор сцены, что его интересует, как он передвигается между героями. В иных случаях, судя по движению камеры, автор производит впечатление спокойного наблюдателя, который бродит между героями, безучастно поглядывая направо и налево. Камера может быть любопытной, нервной, логичной, нелогичной и даже глупой.

Посмотрим же, где находится Толстой во время сцены дуэли, какую точку для наблюдения события избрал он.

Первый кадр (противники начали сходиться) он наблюдает со стороны,—возможно, стоит рядом с секундантами. Но едва Долохов и Пьер прошли несколько шагов, то есть, едва возникла реальная опасность, как Толстой мгновенно переносится на дорожку, становится между барьерами, на линии огня. Именно с этой точки зрения он глядит сначала прямо в лицо Долохову, идущему на Пьера с опущенным пистолетом; затем поворачивается и смотрит в лицо Пьеру. Он не отрывается от Пьера до тех пор, пока не происходит выстрел. Едва прозвучал выстрел, Толстой вновь поворачивается, не сходя с боевой дорожки. Теперь он вглядывается в дым, смотрит на раненого Долохова. И здесь, между двумя противниками, в самом страшном, центральном месте дуэли он остается до тех пор, пока Долохов, усевшись на снегу и отыскав

прочный центр тяжести, не начинает целиться в Пьера. И тогда автор (или, скажем, камера) резко (монтажным скачком) бросается к секундантам—под прямым углом, в сторону.

Место наблюдения, избранное Толстым, дает ему возможность видеть все происходящее из физического центра мизансцены. Но эта точка зрения совершенно невозможна для режиссера, который решит блуждать с аппаратом, рассматривая все происходящее с движения.

Разумеется, кинематографический монтаж может уйти далеко вперед от литературного, и приведенные мною примеры в общем довольно просты. Но примеры эти ценны для меня тем, что они не зависят от развития форм кинематографа. Их не упрекнешь в старомодности. Мы изменим формат кадра, мы будем делать сплошь широкоэкранные картины, тяготеющие к панораме, кино станет стереоскопичным, стереофоничным и т. д.—но Толстой-то останется Толстым!

Чем дальше развивается кинематограф, тем изощреннее становится его оружие и тем более сложным делается осмысление зрелищного материала. Однако в своем движении вперед мы иной раз безжалостно бросаем накопленное,—мы, так сказать, «освобождаемся» от багажа. Это свойство молодости, идет оно от нашего богатства,—но не слишком ли расточительной бывает порой молодость нашего искусства?

Монтаж—это не только умение чисто, точно и изысканно склеить кадры, монтаж—это мысль художника, его идея, его ви́дение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде.

ЭКСПЕДИЦИЯ СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА КИНЕМАТОГРАФИИ

Мурманск—Диксон—Игарка—Красноярск. Это маршрут экспедиции одной из первых комплексных учебных групп студентов ВГИКа (художественного, операторского и сценарного факультетов), которые проведут в этом году совместную летнюю практику. Перед ними—будущими художниками, операторами, сценаристами—поставлена учебная задача: средствами своего искусства рассказать—в рисунках, пейзажах, документальных фильмах, очерках—о моряках Арктики, речниках Енисея, строителях красноярской электростанции, запечатлеть достопримечательности края.

Экспедиция, подготовку к которой возглавляет профессор художественного факультета Б. В. Дубровский-Эшке, продлится около трех месяцев.

Практическая работа экспедиции начинается в Мурманском порту. Здесь проводятся съемки документального фильма о моряках Арктики. А затем участники экспедиции проведут вместе с моряками много дней в арктическом плавании—в начале июля они отправятся из Мурманска к порту Диксон на ледоколах «Ермак» и «Мелехов», которым предстоит проводить караваны судов через арктические льды.

Съемки фильма, предназначенного в подарок морякам, завершатся в порту Диксон.

Следующий этап летней практики пройдет на Енисее—от его устья до Красноярска практиканты проплывут на грузовых и пассажирских судах, будут останавливаться и работать в портах Дудинка, Игарка, в Туруханске.

Группа студентов посетит место ссылки В. И. Ленина—село Шушенское.

Летняя практика завершится в Красноярском крае на строительстве гигантской электростанции.

Молодые кинематографисты будут проводить со строителями, речниками и моряками беседы о кинематографии, живописи, театре, литературе.

Начались съемки

БАКУ

В ознаменование 40-летия установления Советской власти в Азербайджане (которое будет отмечаться в апреле 1960 года) студия «Азербайджан-фильм» приступает к съемкам фильма «Байрам—солдат революции» (сценарий Мехти Гусейна, режиссер-постановщик А. Кулиев). Фильм рассказывает о судьбе молодого рабочего, участника революционной борьбы бакинского пролетариата в 1907—1909 годах, соратника замечательных большевиков А. Шаумяна и М. Азизбекова.

•

Легендарный герой азербайджанского народа Кер-оглы, бесстрашный защитник бедных и угнетенных от произвола беков, ханов и иноземных захватчиков, воспет во многих песнях, сказаниях, музыкальных произведениях. Образ Кер-оглы будет воплощен в цветном широкоэкранном фильме, постановку которого студия осуществляет совместно со студией «Мосфильм». Режиссер —Г. Сеид-заде. Автор сценария — писатель С. Рахман.

КИЕВ

Картину «Млечный путь» по сценарию В. Закруткина ставит на Киевской студии имени А. П. Довженко режиссер Д. Шмарук. Действие фильма развертывается одном из степных районов Украины; его герои — люди наших дней.

•

«Слуга народа» — так называется фильм, который ставит режиссер В. Денисенко по написанному им же сценарию. Героиня фильма — молодая горожанка, эвакуировавшаяся во время войны в колхоз. Здесь, в новой для нее обстановке, в самоотверженном труде она становится передовым человеком.

•

Над фильмом «Таврия» по известному одноименному роману О. Гончара работает режиссер Ю. Лисенко. Действие картины развертывается в дореволюционное время в огромном имении землевладельца Фальцфейна, куда стекалась батрачить сельская беднота из разных районов юга России и Украины. Фильм повествует о солидарности батраков, об их борьбе против жестокой эксплуатации и бесправия.

Творческие встречи

УЛУЧШИТЬ ПОДГОТОВКУ ТВОРЧЕСКИХ КАДРОВ!

Научно-методическая конференция во Всесоюзном государственном институте кинематографии открылась докладом директора ВГИКа А. Грошева об улучшении подготовки и воспитания творческих работников киноискусства.

Докладчик указал на ряд недостатков в работе ВГИКа.

Он сообщил, каким образом намечено провести реорганизацию учебного процесса, чтобы обеспечить более тесную связь обучения с жизнью. В институт будут приниматься лица, имеющие, как минимум, двухлетний производственный стаж. На первом курсе операторского, сценарного и киноведческого факультетов будет производиться заочное обучение. Увеличивается объем практических и самостоятельных студенческих работ. Расширяются заочные отделения на сценарном и операторском факультетах. Вводится защита дипломов на экране для сценаристов—с 1959 года, для художников—с 1960 года. Больше внимания уделяется трудовому воспитанию: студенты своими силами строят декорации для съемок.

Оживленный разговор завязался вокруг проблемы координации работы всех факультетов института.

С острым полемическим докладом о взаимоотношениях сценаристов и режиссеров на производстве и в институте выступил преподаватель кафедры кинодраматургии сценарист А. Каплер. Докладчик протестует против узаконенного в институте положения, когда студенты режиссерского факультета с первого до последнего курса пишут сами для себя сценарии для экранных работ, тогда как студенты сценарного факультета пишут сценарии, которые «складываются в шкаф». Тов. Каплер предлагает создать программу совместного обучения сценаристов и режиссеров, которая избавит режиссеров от необходимости заниматься несвойственным им делом и заставит сценаристов писать полноценные сценарии для экрана.

Доцент кафедры кинорежиссуры Ю. Геника выразил встречную претензию: большинство работ студентов-сценаристов не приспособлено к постановке в производственных условиях института.

Сценаристов учат во ВГИКе писать слишком «литературно», не заботясь о специфике кинодраматургии,—сказал студент режиссерского факультета Ю. Мююр. Преподаватель кафедры кинодраматургии В. Лесин утверждал, что сценарии, рекомендованные к постановке кафедрой кинодраматургии, могут быть реализованы на производственной базе ВГИКа. При разных взглядах на этот частный вопрос все выступавшие соглашались с необходимостью перестроить обучение так, чтобы укрепить связь между факультетами.

Заведующий кафедрой декорационного оформления фильма М. Богданов посоветовал отправлять на совместную практику студентов с режиссерского, сценарного, художественного и операторского факультетов, чтобы это послужило началом дружной совместной работы над современной темой.

Совещания, Конференции

Профессор А. Головня, развивая дальше эти мысли, предложил разработать внутриинститутское положение о производстве фильмов, предусматривающее обязательное творческое сотрудничество студентов всех специальностей.

Конференция обсудила также ряд других вопросов. Анализу работ студентов на темы современности был посвящен доклад доцента И. Маневича. С обстоятельным докладом о борьбе с ревизионизмом в области эстетики выступил проф. М. Григорьев.

К. ИСАЕВА

УДАЧИ И ПРОСЧЕТЫ ДОКУМЕНТАЛИСТОВ

Обсуждению творческих итогов минувшего года была посвящена конференция московских кинодокументалистов. В отличие от практики прошлых лет совещание о кинопериодике было проведено отдельно. Собравшиеся с интересом выслушали доклад Л. Кристи «Фильмы 1958 года и вопросы мастерства». Докладчик отметил многообразие тематики фильмов прошлого года, говорил о необходимости смелее, глубже вторгаться в жизнь, средствами киноискусства помогать строительству нового мира. В обсуждении фильмов и актуальных творческих вопросов приняли участие В. Головня, В. Осьминин, Д. Каспий, И. Михеев, Б. Небылицкий, Н. Кармазинский, А. Севастьянов, В. Лейзерсон, И. Гунгер, Н. Саламанов, М. Семенова, П. Русанов, Р. Григорьев, А. Ованесова, Р. Кармен, Б. Вейланд, Ю. Каравкин, В. Фартучный и другие.

Сделать документальное кино еще более действенным помощником партии, еще более острым, боевым оружием кинопропаганды—такова была главная мысль их выступлений.

Участникам конференции были розданы анкеты, содержавшие вопросы о качестве фильмов 1958 года. Приводим результаты этого опроса.

Двумя лучшими полнометражными документальными фильмами участники конференции считают «Волшебное зеркало» и «Так мы живем». Лучшими короткометражными картинами являются, по мнению участников конференции, «Бессмертная юность», «Повесть о пингвинах», «Когда цветет сакура». Лучшим событийным фильмом—«Праздник мужества». Наименее удачным в творческом отношении собравшиеся признали фильм «С киноаппаратом по тайге и тундре». Лучшее сценарное решение—в фильме «Так мы живем». Удачные режиссерские работы: «Бессмертная юность» (режиссер П. Русанов), «Так мы живем» (режиссер В. Беляев), «Волшебное зеркало» (режиссеры Л. Кристи и В. Комиссаржевский), «Необыкновенные встречи» (режиссер А. Ованесова). По операторской работе лучшими признаны «Повесть о пингвинах» (А. Кочетков), «Когда цветет сакура» (А. Зенякин и А. Семин), «В горах Тироля» (Ю. Леонгард и О. Арцеулов). Наиболее интересный текст в фильме «Так мы живем» (Н. Садкович). Лучшее музыкальное оформление—в фильме «Повесть о пингвинах» (композитор Д. Холминов).

О. АБОЛЬНИК

Начались съемки

Постановку картины «Олекса Довбуш» осуществляет режиссер В. Иванов по сценарию, написанному им совместно с Л. Дмитерко.

РИГА

Идут съемки фильма «Ильзе», рассказывающего о первых днях коллективизации сельского хозяйства в Латвии. Фильм ставит режиссер Р. Калныпь по сценарию А. Броделе, в основу которого положен ее роман «Кровью сердца». Роль героини фильма поручена студентке школы-студии МХАТ Маргарите Жигунович, а главную мужскую роль исполняет Э. Павулс.

КИШИНЕВ

Продолжаются съемки картины «Я вам пишу» (режиссер-постановщик М. Израилев, сценарий А. Алексина). Основной персонаж фильма — неприспособленная к жизни молодая девушка, которая с трудом избавляется от дурных навыков, привитых неправильным воспитанием.

ТАШКЕНТ

Старейший режиссер Ташкентской студии К. Ярматов приступил к съемкам фильма «Когда цветут розы» по сценарию К. Файзуллина. В нем перед зрителем пройдут рядовые люди, претворяющие в жизнь предначертания Коммунистической партии.

●

Фильм «Второе цветение» — о людях, осваивающих целинные земли Узбекистана, снимает Л. Файзиев по сценарию В. Крепса.

●

Приступил к своей первой постановке молодой режиссер Ш. Аббасов. Его первый художественный фильм «Лучшие годы твоей жизни» (сценарий М. Еленина и Г. Марьяновского) посвящен угольщикам Ангрена, славному отряду рабочего класса Узбекской республики.

●

В связи с приближающимся столетием со дня рождения выдающегося узбекского поэта-демократа Фурката Ташкентская киностудия готовит фильм «Унесенные ветром», посвященный жизни и деятельности поэта.

Авторы сценария — М. Мелкумов и Тураб Тула. Ставит картину режиссер Ю. Агзамов.

В нескольких строк

Во Всесоюзном государственном институте кинематографии состоялся юбилейный вечер, посвященный шестидесятилетию со дня рождения одного из старейших деятелей кинематографии, режиссера и педагога Льва Владимировича Кулешова.

После сердечного приветственного слова председательствовавшего на вечере С. Герасимова доцент С. Гинзбург рассказал о творческом пути Кулешова. Затем с приветствиями выступили делегации московских студий, преподаватели и студенты института. Были оглашены многочисленные поздравительные письма и телеграммы со всех концов страны от учеников Л. Кулешова, плодотворно работающих на различных киностудиях.

●

В московском отделении Союза журналистов СССР создана секция кино и телевидения.

Избрано бюро секции, в которое вошли: В. Осьминин (председатель), В. Беликов, А. Григорян (заместители председателя), Л. Золотаревский (ответственный секретарь), Р. Борецкий, Е. Гальперина, В. Бельчинский, С. Зенин, Д. Федоровский.

●

В Ленинграде в Доме писателей имени В. Маяковского состоялся вечер памяти Адриана Ивановича Пиотровского в связи с шестидесятилетием со дня его рождения. Вечер привлек большое внимание ленинградской общественности. Выступавшие деятели литературы, кино, театра охарактеризовали плодотворную работу А. И. Пиотровского во многих областях советской культуры.

Сценарист Б. Чирсков, режиссер Л. Трауберг и другие рассказали, в частности, о той большой роли, которую сыграл А. И. Пиотровский как художественный руководитель «Ленфильма», воспитатель двух поколений ленинградских кинематографистов, об его участии в создании фильмов, заслуживших мировую славу: «Чапаева», «Встречного», «Крестьян», трилогии о Максиме, «Депутата Балтики», «Члена правительства», «Петра Первого» и других.

В. Рождественский, А. Дымшиц, Л. Макарьев говорили о литературной, театральной и научной деятельности Пиотровского, об его переводах Аристофана, Эсхила, Катулла и других античных авторов, интересных трудах по истории античной литературы, новаторских начинаниях в сценическом искусстве.

Воспоминаниями об А. И. Пиотровском поделилась его вдова А. А. Акимова.

ОПЕРАТОРЫ ВСТРЕЧАЮТСЯ С ХУДОЖНИКАМИ

Вопросы профессионального мастерства и, в частности изобразительного решения фильмов 1958 года обсуждались на двух встречах ленинградских операторов и художников. Эти встречи были проведены Оргбюро Ленинградского отделения Союза работников кинематографии.

Оператор А. Дудко, напомнив о том, что большие идеи в искусстве могут быть выражены лишь в совершенной художественной форме, отметил некоторое однообразие изобразительного строя картин студии «Ленфильм».

Одной из причин этого недостатка, по мнению А. Елина, является разобщенность между операторами и художниками.

—Мы часто теряем образность и пластику, теряем специфику искусства кино,—сказал оператор М. Магид.—И не случайно в студийной газете появились хлесткие афоризмы: «Если действия нет—клей пейзаж!», «Кроме шторки в кино есть и другие знаки препинания».

М. Магид указывает, что в некоторых режиссерских сценариях не раскрывается вйдение постановщиком будущего фильма. Стандартные указания, вроде: «аппарат с общего плана наезжает на крупный» или «аппарат панорамой проезжает по комнате» не способствуют творческому взаимопониманию режиссера, оператора и художника.

Эти однотипные «наезды» приводят к шаблону, о котором убедительно говорил оператор Л. Сокольский.

—В разных картинах,—заявил он,—мы наблюдаем один и тот же подход к кинопортрету: съемка обязательно в фас, причем глаза непременно должны сверкать!..

—В искусстве нет мелочей,—подчеркнул художник И. Вускович.—Вспомните «Блудного сына» Рембрандта или репинский «Арест пропагандиста». Вспомните, как там выписаны детали! Так надо работать с «мелочами» кинооператорам и художникам.

После просмотра отдельных частей разных фильмов выпуска 1958 года творческая дискуссия была возобновлена на конкретном материале.

—У меня сложилось впечатление, что мы, операторы, ездим в павильоне только по прямой, на прямых рельсах,—так подытожил свои мысли А. Дудко.—Камера движется «на нос актера» и обратно. Ленимся мы перемещать аппарат по сложному маршруту. Это приводит к штампованным решениям.

Художник А. Векслер и оператор Е. Шапиро остановились в своих выступлениях на построении мизансцен. По мнению А. Векслера, мизансцены часто получаются однообразными потому, что оператор начинает решать художественную задачу прямо в павильоне, без предварительных раздумий. Вместо творческих поисков он занят только тем, как бы побыстрее прокрутить пленку.

Ряд выступавших затронул вопросы света и цвета. Лучшим по колористическому решению они называли фильм «В дни Октября». Присутствовавшие единодушно отметили оригинальные операторские приемы в фильме «Под стук колес».

Эта дискуссия показала, сколько интересных вопросов можно поднять на заседаниях секций Союза работников кинематографии. Первые встречи прошли удачно. Операторы и художники обсудили форму последующих заседаний. Они будут строиться так: первое—просмотр одного-двух кинофильмов, второе—детальный разбор удач и промахов. Решено на такие обсуждения приглашать и режиссеров.

А. МЛОДИК

Ленинград

ПУБЛИКАЦИЯ

НЕ ОТСТАВАТЬ ОТ ВЕКА!

Ильф, Петров и кино

Кино было одной из самых постоянных и прочных привязанностей Ильи Ильфа и Евгения Петрова. Несмотря на все злоключения Остапа Бендера в кабинетах «1-й Черноморской кинофабрики», так красочно и весело описанные в «Золотом теленке» (ведь на этой фабрике, как читатели, вероятно, помнят, бесследно исчез сценарий многометражного бендеровского фильма «Шея»), Ильф и Петров не раз бесстрашно связывали свои творческие планы с кинематографом. Они работали, в частности, над сценариями фильмов «Однажды летом» и «Цирк» (последний создавался совместно с В. Катаевым и Г. Александровым). После смерти своего друга и соавтора Евгений Петров продолжал трудиться для кино. Он написал сценарий кинокомедии «Воздушный извозчик» и в содружестве с Георгием Мунблитом сценарии фильмов «Музыкальная история», «Антон Иванович сердится» и «Беспокойный человек» (последний не был поставлен).

Можно еще добавить, что в начале 30-х годов, во время пребывания Ильфа и Петрова во Франции и в США, они получали от различных зарубежных кинофирм предложения поставить фильмы по их сценариям. И работа над такими сценариями действительно велась. В 1933 году Ильф сообщал жене из Парижа, что они сдали представителям фирмы «Софар» свой новый сценарий о человеке, выигравшем миллион франков: «Он понравился, смеялись очень, падали со стульев... В общем, имени мы не посрамили». Известно также, что в Голливуде они написали либретто сценария для режиссера Льюиса Майлстоуна.

Была еще одна сторона деятельности Ильфа и Петрова, непосредственно связанная с кино и пока еще тоже очень мало изученная. Речь идет о выступлениях Ильфа и Петрова в периодической печати с рецензиями и фельетонами на кинотемы. Только немногие их фельетоны, да и то относящиеся к последним годам творческого содружества, включались в сборники сочинений Ильфа и Петрова. Остальные затеряны в газетах и журналах 20-х годов и почти недоступны широким кругам читателей. А между тем эти фельетоны представляют интерес не только для историков кино и литературоведов. Перечитывая их сейчас, отмечаешь, конечно, что многое уже устарело, перестало быть злободневным. Но кое-что сохранило свою свежесть и остроту, не утратив актуальности и для наших дней. А кроме того, кинофельетоны

Ильфа и Петрова—это ведь почти всегда превосходные сатирические миниатюры, написанные с присущей авторам веселостью и тонкой наблюдательностью.

В заметках для книги «Мой друг Ильф», так и оставшейся не написанной, Петров вспоминал о всеобщем увлечении кинематографом в 20-е годы, когда начиналась их литературная деятельность. То было время выхода на экраны первых фильмов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко. Из Парижа Илья Эренбург привез отрывки из фильмов группы «Авангард». Замедленная съемка всем еще казалась смелым новшеством. Кино тогда стало для Ильфа одной из самых излюбленных тем. К ней он обращался чаще, чем к другим. Весело и остроумно Ильф описывал повседневный быт киностудий, курьезы съемок, пробы актеров, не ставя пока перед собой никаких больших задач, а просто давая волю своему юмористическому дарованию. Наверное, ему нравилось погружаться в этот мир потому, что там для читателя все было неожиданно, ново и потому, что комические «наоборот», которые Ильфу случалось наблюдать на съемках фильмов «Бухта смерти» или «9 января», чем-то напоминали превращения героев юмористических рассказов. Драма морских пучин разыгрывалась в нагретой воде. Женщина с ангельской внешностью превращалась перед киноаппаратом в настоящую тигрицу, так что режиссеру то и дело приходилось удерживать ее от того, чтобы она «не перетигрила».

Впрочем, с такой веселой непосредственностью и, я бы даже сказал, добродушием он писал главным образом свои репортажи из павильонов киностудий, где всевозможные комические неувязки производства можно было и не критиковать слишком уж всерьез. Зато готовые фильмы он оценивал взыскательно и строго. Гниль и пошлость в искусстве, а заодно добавим и в быту, Ильф умел травить смехом. Всякое унижение таланта приводило его в ярость. Рецензия Ильфа на американский фильм «Два претендента», в котором Мэри Пикфорд заставили исполнять сразу две роли—матери и сына,—принеся незаурядное дарование актрисы в жертву дешевым трюкам, называлась убийственно метко: «Компот из Мэри». А в рецензии, или, точнее, остроумном кинофельетоне о другом американском фильме—«Клинок Керстенбрука»—Ильф высмеял весь тот исторический «шурум-бурум», который голливудские дельцы беззастенчиво перетаскивали из одной картины в другую, проявляя заботу лишь о том, чтобы не пропали декорации, оставшиеся от предыдущих постановок. Способному исполнителю главной роли Ричарду Бартельмесу в такой картине делать по сути было нечего. А вот шпага Керстенбрука поработала вовсю и уже к середине фильма энергично расчистила экран от множества суетившихся там джентльменов... О такого рода фельетонах Ильфа не грех вспомнить, потому что фильмы, схожие с «Клинком Керстенбрука», и сейчас приходят к нам из-за рубежа, а традиции кинофельетона, напоминающего, как нужно писать о подобных произведениях, к сожалению, стали забываться.

Но, конечно, особенно близко к сердцу Ильф принимал успехи и неудачи отечественного киноискусства, ревниво сравнивал наши фильмы с зарубежными, резко критиковал все, что, по его мнению, мешало росту советского кино. Прошумевшая на экранах «Медвежья свадьба» ему решительно не понравилась, так как сильно смахивала на пышные дореволюционные фильмы из «золотой серии», хотя в той же «Медвежьей свадьбе» Ильф признавал высокий профессиональный уровень режиссуры и талант актеров.

«Если бы не была в конце картины показана фабричная марка «Межрабпом-Русь»,—писал Ильф в рецензии на «Медвежью свадьбу»,—то народы так бы и ушли из кино в убеждении, что картину делали у Ермольева. Это не в упрек сказано. Ермольев сочинял ведь и хорошие картины. Но это и не в похвалу—Ермольев работал не в 1925 году, а в 1917».

Современность—вот один из важнейших для Ильфа критериев в оценке произведений искусства, и в частности кино.

«Могут сказать,—продолжал он в той же заметке о «Медвежьей свадьбе»,—что нельзя требовать современности для картин, самый сюжет которых касается происшествий баснословных... Никто и не требует, чтобы борьба крестьян с литовским графом, в которого не совсем правдоподобно вселился медведь, носила пламенно марксистский характер. Но совершенно необходимо, чтобы советская картина не пахла «золотой серией».

А что общего с современностью имели ремесленные, развлекательные фильмы «под заграницу», «с шиком третьего разряда», которые наряду с фильмами, талантливо отображающими современную советскую действительность, тоже выходили под маркой «Межрабпом-

фильм»? Недаром Ильф в одном из своих фельетонов в сердцах называл «Межрабпомфильм» «коммерчески-иностранным» предприятием и резко упрекал его за попытки приспособиться к вкусам нэпманской публики и в угоду кассе выпускать фильмы из жизни «наизаграничнейших графов в голубых кальсонах» и красавиц, «чьи пышные формы напоминали лучшие времена человечества».

Вообще Ильфу одинаково претили и доморощенные эпигоны буржуазного искусства, привыкшие, как говорил Демьян Бедный, работать «с пригоночкой к Парижу», и развязные вульгаризаторы-леваки, те, что сочиняли «специально» для рабочей аудитории «красные» романсы или обогащали календари новыми именами: Текстилина, Бебелина, Плехан, Лассалина (Ильф специально просил не путать Лассалину с Мессалиной).

Уже от первых кинофельетонов Ильфа ведет прямая дорога к тем, которые несколько лет спустя он писал в содружестве с Евгением Петровым сначала в журнале «Чудак» под шутливым псевдонимом Дон-Бузильо, затем в «Крокодиле» и в «Киногазете».

В глазах Ильфа и Петрова всякие жучки-халтурщики—своего рода Остапы Бендеры от искусства, наделенные ловкостью и пронырливостью Остапа, но лишенные его талантов,— были представителями того «малого мира» мещан и обывателей-приспособленцев, осмеянию которого были посвящены все их романы, рассказы, фельетоны.

Интересно напомнить, что в 1929 году, печатая в «Чудаке» один из своих кинофельетонов, Ильф и Петров высоко оценили только что вышедшие на экраны новые советские фильмы «Турксиб» и «Обломок империи». Отмечая талантливость режиссеров и удачный выбор тем, они считали одним из важнейших условий успеха этих фильмов верную их политическую направленность. А халтуртрегерам, мечтавшим делать картины с порнографией, мистикой, фокстротами, «с красивыми барынями», как говорил Маяковский (который, резко критикуя коммерческую политику Совкино, занимал позицию, схожую с позицией Ильфа и Петрова), ремесленникам, никак не желавшим понять, «что же, наконец, требуется от кинематографа»,—Ильф и Петров, ссылаясь на опыт того же «Турксиба», отвечали со всей ясностью и определенностью: «Требуется талантливость и умение не отставать от века».

Живое чувство времени, о котором Ильф уже писал однажды, разбирая фильм «Медвежья свадьба», всегда продолжало оставаться для обоих сатириков решающим и главным в оценке произведений искусства. Без глубокого знания жизни оказывались возможными печально анекдотические приемы создания фильмов, которые описаны в фельетонах «Секрет производства» и «Рождение ангела». Какие только темы не отразились в сценарии индустриальной кинопоэмы «Ее бетономешалка»: весенняя путина, и ликвидация шаманизма в калмыцких степях, был «провернут» даже вопрос о вовлечении пожилых рабочих в клубный актив! Не хватало в этом странном фильме только одного, самого малого—не хватало подлинной жизни.

Резко критикуя некоторых деятелей кино за отрыв от жизни, Ильф и Петров подчеркивали, что с таким грехом почти всегда соединялись дилетантизм, любительщина, профессиональное неумение. Одна их рецензия на театральную постановку начиналась словами: «Это не было профессионально»,—что само по себе для Ильфа и Петрова уже было равносильно провалу. А в недописанном фельетоне «Кинофестиваль окончен» * они предостерегали киноработников от дилетантизма, напоминая, что этот недостаток становится вдвойне опасным, когда отсутствие обыкновенного умения еще прикрывается туманными высказываниями о «ломке жанра» и т. п. «Но, может быть, это не ломка, а калечение жанра»,— резонно замечали сатирики.

Ниже публикуются отрывок из романа «Золотой теленок», не включенный в его окончательный текст, а также некоторые малоизвестные кинофельетоны и рецензии Ильфа и Петрова. Большинство из них не переиздавалось. Оставляя прошлому то, что в этих фельетонах устарело, мы берем для себя, в сегодняшний день, все, что помогает нынешним задачам советской кинематографии. Фельетоны Ильфа и Петрова еще неплохо нам послужат. Им рано покрываться архивной пылью.

Б. ГАЛАНОВ

---

* Речь идет о международном кинофестивале, проходившем в Москве в 1935 году.



И. Ильф, Е. Петров

Из черновых набросков к роману „Золотой теленок"

Год тому назад тихий греческий мальчик с горящими любопытствующими глазами из Папы-Модерато превратился в Бориса Древлянина. Это случилось в тот день, когда он окончил режиссерский цикл кинематографических курсов и считал, что отсутствие красивого псевдонима преграждает ему дорогу к мировой известности. Свой досуг Древлянин делил между кинофабрикой и пляжем. На пляже он загорал, а на фабрике всем мешал работать. В штат его не приняли, и он считался не то кандидатом в ассистенты, не то условным аспирантом.

В то время из Москвы в Одессу прикатил поруганный в столице режиссёр Крайних-Взглядов, великий борец за идею кинофакта. Местная киноорганизация, подавленная полным провалом своих исторических фильмов из древнеримской жизни, пригласила товарища Крайних-Взглядов под свою стеклянную сень.

— Долой павильоны!—сказал Крайних-Взглядов, входя на фабрику.—Долой актеров, этих апологетов мещанства! Долой бутафорию! Долой декорации! Долой надуманную жизнь, гниющую под светом юпитеров! Я буду обыгрывать вещи! Мне нужна жизнь, как она есть!

К работе порывистый Крайних-Взглядов приступил на другой же день.

Розовым утром, когда человечество еще спало, новый режиссер выехал на Соборную площадь, вылез из автомобиля, лег животом на мостовую и с аппаратом в руках осторожно, словно боясь спугнуть птицу, стал подползать к урне для окурков. Он устано-

вил аппарат у подножия урны и снял ее с таким расчетом, чтобы на экране она как можно больше походила на гигантскую сторожевую башню. После этого Крайних-Взглядов постучался в частную квартиру и, разбудив насмерть перепуганных жильцов, проник на балкон второго этажа. Отсюда он снова снимал ту же самую урну, правильно рассчитывая, что на пленке она приобретет вид жерла сорокадвухсантиметрового орудия. Засим, немного отдохнув, Крайних-Взглядов сел в машину и принялся снимать урну с ходу. Он стремительно наезжал на нее, застигал ее врасплох и крутил ручку аппарата, наклоненного под углом в сорок пять градусов.

Борис Древлянин, которого прикомандировали к новому режиссеру, с восхищением следил за обработкой урны. Ему самому тоже удалось принять участие в съемке. Засняв тлеющий окурок папиросы в упор, отчего она приобрела вид пароходной трубы, извергающей дым и пламя, Крайних-Взглядов обратился к живой натуре. Он снова лег на тротуар—на этот раз на спину—и велел Древлянину шагать через него взад и вперед. В таком положении ему удалось прекрасно заснять подошвы башмаков Древлянина. При этом он достиг того, что каждый гвоздик подошвы походил на донышко бутылки. Впоследствии этот кадр, вошедший в картину «Беспристрастный объектив», назывался «Поступь миллионов».

Однако все это было мелко по сравнению с кинематографическими эксцессами, которые Крайних-Взглядов учинил на железной дороге. Он считал своей специальностью съемки под колесами поезда. Этим он на несколько часов расстроил работу железнодорожного узла. Завидев тощую фигуру режиссера, лежащего между рельсами в излюбленной позе—на спине, машинисты бледнели от страха и судорожно хватались за тормозные рычаги. Но Крайних-Взглядов подбодрял их криками, приглашая прокатиться над ним. Сам же медленно вертел ручку аппарата, снимая высокие колеса, проносящиеся по обе стороны его тела.

Товарищ Крайних-Взглядов странно понимал свое назначение на земле. Жизнь, как она есть, представлялась ему почему-то в виде падающих зданий, накренившихся набок трамвайных вагонов, приплюснутых или растянутых объективом предметов обихода и совершенно перекореженных на экране людей. Жизнь, которую он так жадно стремился запечатлеть, выходила из его рук настолько помятой, что отказывалась узнавать себя в крайне-взглядовском зеркале.

Тем не менее у странного режиссера были поклонники, и он очень этим гордился, забывая, что нет на земле человека, у которого не было бы поклонников. И еще долго после отъезда режиссера Борис Древлянин тщательно копировал его эксцентричные методы.

Неоконченный фельетон

(*Публикуется впервые*)

Кинофестиваль окончился, но вызванное им нервное расстройство еще продолжается. В редакции газет все еще по инерции поступают письма и небольшие статьи, посвященные фестивалю, вернее не ему самому, а вопросу о распределении билетов на просмотры картин. При этом письма людей, совсем не получивших билетов, пышат такой горечью, словно их писал муж, от которого ушла жена, в то время как он находился в командировке. Чувствуются и дрожащие губы и стиснутые в гневе кулаки, многое там чувствуется.

Какой-то человек пошел в кино, но там ему почему-то не дали билетов. То есть ему дали, а жене не дали. А может быть, жене дали, а ему не дали. Одним словом, вышла какая-то неприятность, и, в довершение всех несчастий, где-то внизу, в киновестибюле, еще этого человека и обокрали. Темная, непонятная история! И куда это в самом деле смотрит милиция?

Во всяком случае, ясно одно—все эти пылкие дебаты, весь этот полемический жар, все эти треволнения и раздирания на себе толстовок ужасно далеки от искусства. Показанные на фестивале картины заслуживают большего.

Мы увидели много новых заграничных картин и много советских. Была получена широкая возможность сравнить, обобщить и сделать выводы.

Просмотры обнаружили, что наши кинорежиссеры во всех своих работах мужественно берутся за самые трудные темы и что у каждого из них есть желание во что бы то ни стало взять самую высокую ноту, сказать самое нужное и веское слово.

Все это совершенно очевидно. За это их хвалили, за это их увенчали, и именно эта победа делает совершенно необходимым разговор о весьма существенных недостатках, которыми еще страдает наша кинематография.

Здесь имеется в виду, конечно, не только вопрос о неправильном распределении билетов.

Нам кажется, что главная слабость—это дилетантизм, любительщина.

Это очень хорошо, когда в семье есть талантливый мальчик. Все очень довольны—и папа, и мама, и тетя, и в особенности бабушка. Все ходят на цыпочках и радостно шепчут: «Наш Саша рисует».

Действительно, сидит мальчик и рисует. Способный мальчик. И вот тут-то все зависит от родителей. Если мальчик будет учиться, то из него что-то выйдет. А если папа с мамой останутся только восторженными поклонниками таланта своего дитяти, то оно вырастет в бледновато-самолюбивого юношу, который все свои работы прекрасно начинает, но никак не может довести до конца, а отсутствие техники и умения заменяет никому не нужным гениальничанием и претензией. Юноша уже нервничает и смутно начинает поговаривать, что у него есть враги. А все дело в том, что он дилетант... Кроме дарования требуется еще и школа.

Весь этот стиль «Наш Саша рисует»—это очень опасный стиль. А самое неприятное, что отсутствие обыкновенного умения в некоторых кинематографических работах прикрывается чрезвычайно туманными и ничего не значащими высказываниями.

Вообще в нашей кинематографии умеют и любят поговорить. Наряду с прекрасными, завоевавшими себе мировое имя режиссерами кинематография выдвинула ряд блестящих ораторов. Такой киноцицерон может заговорить кого угодно.

— Вам понравилась картина «Горячие денечки»?

— О!—отвечает цицерон.—Прекрасная, великолепная, крепкая картина.

Собеседник начинает возражать.

Да, режиссеры этой картины несомненно даровитые люди. Но почему так мучительно неясен сюжет, почему так трудно понять, каковы взаимоотношения действующих лиц? Иные из них вообще бездействуют, хотя аккуратно появляются чуть ли не в каждом кадре. Так они и скользят по картине, заставляя зрителя беспрерывно размышлять о том, кто они такие и что им здесь надо.

Цицерон с сожалением смотрит на собеседника и назидательно говорит:

— Вот вы ничего не поняли. Это же ломка жанра!

Но, может, это не ломка, а калечение жанра? Авторы просто не сумели драматически разработать сюжет, внятно и интересно рассказать некие события, происшедшие с красивой девушкой в красивой сельской местности, на фоне цветущей сирени и красивых танков?

При слове «сюжет» цицерон с омерзением отодвинулся от собеседника.

— Все вы, писатели, такие...

1935

Праведники и мученики

(«Обломок империи»—фильм режиссера Эрмлера. «Турксиб»—фильм режиссера Турина.)

Это компания праведников, страстотерпцев, мучеников. Одним словом—это были кинорежиссеры. Их было много, человек десять. Они попивали чай и, горько улыбаясь, говорили о судьбах советского кино.

— Ужас! Ужас! — воскликнул маленький и толстый режиссер.— Что им нужно? Чего от нас хотят? И чего требуют?

— От нас требуют советскую картину.

— Но ведь я все время ставлю картины с идеологией,— завизжал толстяк.— Кто поставил картину «Грешники монастыря»? Я. Абсолютно советская картина, а они говорят, что порнография.

— Да,— сумрачно заявил режиссер с вытаращенными глазами.— Порнографии теперь нельзя.

— Вот и скучища выходит,— закричал кинотолстяк.— Какая же это картина без порнографии?

Но не было ответа на этот вопрос. Молчали киноправедники, киномученики, кинострастотерпцы.

— Тяжело!— сказал режиссер с боярской бородой.— Порнография воспрещается, а мистика разве не воспрещается?

— И мистики нельзя.

— Какой кошмар!

— Фокстрота нельзя.

— А детектив разве позволяют?

— И детектива нельзя.

— Просто бедлам.

— До чего докатились!

— Докатились до того, что даже честного комсомольского поцелуя в диафрагму нельзя.

— За поцелуйчик в диафрагму месяца два в газетах шельмуют.

— И тайны минаретов не дозволяются.

— С отчаяния стряпаешь злой агит, но и тут общее недовольство. Говорят — примитив. Невыразительно.

— Умереть хочется. Лечь и умереть. Как Петроний умер.

— Кстати, о Петронии. Намедни я фильмик поставил. Из римской жизни. Мистики нет, порнографии нет, фокстрота нет, поцелуя в диафрагму нет. Ничего нет, сплошная история, граничащая с натурализмом,— у меня Нерон на пиру блюет. И что же? Нельзя! Говорят, убого. Это что же? Исторических фильмов уже нельзя? До сердца добираются! За горло хватают?

Говоривший это седовласый халтурщик в изнеможении опустился на плюшевый диван.

— И разлагающейся Европы тоже нельзя,— добавил молодой человек, как видно, подающий надежды ассистент.

На молодого человека все набросились.

— Открыли Америку. Если б нам разрешили разлагающуюся Европу! О-о-о!

Наговорившись вдоволь, режиссеры разошлись по своим шатрам. Для них все было ясно:

— Кончено. Загубили кинематографию. Амба. Работать невозможно.

Но оказалось, что нет никаких признаков амбы.

В двух последних картинах—«Турксиб» и «Обломок империи»—нет ни мистики, ни порнографии, ни разлагающейся Европы, ни тайн минаретов, ни блюющих цезарей, ни длиннометражных поцелуев в диафрагму, ни всего того, что компания киноправедников считает элементами, придающими фильму интерес.

И если сказать постановщикам бесконечного числа хламных картин, что именно поэтому и хороши «Турксиб» и «Обломок империи», то они никогда не поверят.

В самом деле: вместо наложницы хана главную роль в «Турксибе» играют рельсы.

Изящного молодого человека с профилем Рамона Наварро в «Обломке империи» заменяет давно небритый унтер-офицер Филимонов.

Здесь есть то, о чем забыли праведники и мученики. Здесь талант, настоящая тема и обыкновенная политическая грамотность.

И на вопли кинорежиссеров, на скорбные вопросы: «что же, наконец, требуется?», ответ есть только один:

— Талантливость и умение не отставать от века.

Журнал «Чудак» 1929, № 45.

Секрет производства

Начинается это так.

Старый халтуртрегер Многопольский получает письмо, отпечатанное на узкой полоске папиросной бумаги. Многопольского приглашают срочно пожаловать на кинофабрику для ведения переговоров.

Подсознательно чуя, что за папиросной бумажкой скрываются другие бумажки, значительно большей плотности и даже снабженные водяными знаками, литератор быстро является в соответствующий кабинет, где его уже поджидает задумчивая коллегия из девяти человек.

В кабинете имеется только один стул, на котором сидит начальник сценарной части. Остальные начальники разместились на батареях центрального отопления. В комнате грязно, а на столе почему-то стоит чучело филина об одном глазу. На кинофабриках всегда имеются какие-то странные предметы: то медведь с резным блюдом на вытянутых лапах, то автомат для выбрасывания перронных билетов, а то бюст Мазепы.

Коллегия сообщает Многопольскому, что ему пора уже включиться в работу кино и написать сценарий. Многопольский отвечает, что и сам давно хочет включиться и, так сказать, подойти вплотную. Посему, в виду отсутствия разногласий по творческим вопросам, стороны, улыбаясь, приступают к подписанию типового договора.

— Аванс вы сможете получить уже сегодня,— ласково говорит начальник сценарной части,— но сначала вы нам напишите краткое либретто.

— Видите,— морщится Многопольский,— либретто у меня еще как-то не сложилось.

— Ну, так примерную тему напишите.

— Тема тоже как-то еще не сложилась, не отлилась...

— Ну, что-нибудь напишите!

— То есть как, что-нибудь?

— Ну, что-нибудь, чтоб, одним словом, была бумажка, оправдательный документ.

Многопольский наваливается животом на стол и проворно набрасывает краткую заметку, в которой очень часто встречаются выражения: «в плане» и «в разрезе».

Одноглазый филин печально смотрит на халтуртрегера. Он знает, чем все это кончится.

В первый месяц совесть не слишком мучит Многопольского. Он не включается и не подходит вплотную к кинодеятельности и в последующие четыре месяца. И только когда ему приносят на тонкой папиросной бумаге приглашение в 24 часа сдать сценарий или в тот же срок вернуть полученный аванс, Многопольский чувствует, что спасения нет. Но он крепится. Даже опись имущества не толкает его к исполнению договора. Он надеется на чудо. Но чудо не приходит. Вместо него, стуча сапогами по лестнице, в квартиру литератора подымаются возчики. Они приехали за мебелью.

Тут больше нельзя тянуть ни одной секунды. Многопольский запирает дверь на ключ и, покуда возчики стучатся и грозят милицией, пишет со сверхъестественной быстротой:

ЕЕ БЕТОНОМЕШАЛКА

Сценарий в 8-ми актах.

1. Из диафрагмы: Трубы и колеса.
2. Крупно: Маховое колесо.
3. Крупно: Из мелькающих спиц колеса выплывает лицо молодой ударницы Авдотьюшки.
4. Надпись: «На фоне все усиливающегося кризиса капитализма цветет и наполняется индустриальным содержанием красавица Дуня».

Пишется легко и быстро, к тому же подбадривают крики и ругательства возчиков на лестничной площадке. В ту минуту, когда силами подоспевшей милиции взламывается дверь, сценарий «Ее бетономешалка» готов.

На киноколлегию сценарий производит двойственное впечатление. Им, собственно, сценарий нравится, но они, собственно, ожидали чего-то другого. Чего они ждали — они и сами не знают, но чего-то ждали, чего-то большего.

Начальники отделов тоскливо мычат, маются, не находят себе места. Однако тот факт, что перед ними лежит рукопись, бумажка, какой-то оправдательный документ, их удовлетворяет.

— Все-таки есть от чего оттолкнуться,— говорит начальник сценарного отдела, стараясь не смотреть на мудрого филина.— Но, безусловно, надо кое-что добавить.

— Что ж, можно,— с готовностью отвечает Многопольский.— А что именно?

— Ну, что-нибудь такое. Чтоб все-таки было видно, что над сценарием работали, исправляли, переделывали.

— Тут, например,— раздается равнодушный голос с подоконника,— недостаточно отражена проблема ликвидации шаманизма в калмыцких степях.

— Шаманизма? — бормочет Многопольский, сильно напуганный возчиками.— У меня, между прочим, действие развертывается в ЦЧО, но вопросы шаманизма можно вставить. Я вставлю.

Литератора просят также вставить еще вопросы весенней путины и разукрупнения домовых кустов, а также провернуть проблему вовлечения одиноких пожилых рабочих в клубный актив.

— Можно и пожилых,— соглашается Многопольский,— можно и одиноких.

При виде сценария, изготовленного в плане индустриальной поэмы и в разрезе мобилизации общественного внимания на вопросах борьбы с шаманизмом и жречеством в калмыцких степях, режиссер зеленеет. Немеющей рукой он отталкивает сочинение.

— Душечка,— шепчет ему начальник производственного отдела,— так нельзя. За сценарий деньги плачены. Надо ставить.

— Но ведь это написано в плане бреда,—лепечет режиссер.

Все же, в конце концов, ставить картину он соглашается. Как никак оправдательный документ у него есть. Дали ему ставить, он и ставит. Кроме того, прельщает возможность съездить в калмыцкие степи, подобрать интересный экзотический типаж.

Через год в маленьком просмотровом зале задумчивая коллегия принимает картину. Когда зажигается свет, озаряя перекошенные ужасом лица, начальник всей фабрики сурово говорит:

— Картину надо спасать! В таком виде она, конечно, показана быть не может.

— Я думаю, что сюда надо что-нибудь вставить,— говорит молодой человек, которого видят здесь в первый раз и который неизвестно как сюда попал. Коллегия с надеждой смотрит на молодого человека.

— Конечно, переработать,— продолжает неизвестный.— Во-первых, нужно выкинуть весь мотив бетономешалки. Дуня должна заняться соевой проблемой. Это теперь модно, и картина определенно выиграет. И потом, почему активист Федосеич не перевоспитал шамана? В чем дело?

— Так его сразу и перевоспитаешь!— бурчит режиссер.

— А очищающий огонь революции вы забыли?— торжествующе спрашивает молодой человек.

После такого неотразимого аргумента спасать картину поручают именно ему. Спасение продолжается долго, очень долго и почему-то влечет за собой экспедицию в кавказскую Ривьеру.

После нового просмотра (картина называется теперь «Лицо пустыни») члены коллегии боятся смотреть друг другу в глаза. Ясно одно—картину надо снова спасать. Несуразность событий, развертывающихся в картине, настолько велика, что ее решают трактовать в плане гротескного обозрения-ревю с введением мультипликации и юмористических надписей в стихах.

— Вот кстати,— кричит заведующий какой-то частью,— я как раз получил циркуляр о необходимости культивировать советскую комедию.

И все сразу успокаиваются. Бумажка есть, и все в порядке, можно и комедию.

Два выписанных из Киева юмориста быстро меняют характер индустриально-соевой поэмы. Все происходящее в картине подается в плане сна, который привиделся пьяному несознательному Федосеичу.

Наконец, устав бороться с непонятным фильмом, его отправляют в прокат. Его спихивают куда-то в дачные кино, в тайной надежде, что пресса до него не докопается.

И долго коллегия сидит в печальном раздумье: «Почему же все-таки вышло так плохо? Уж, кажется, ничего не жалели, все отразили, проблемы все до одной затронули! И все-таки чего-то не хватает. В чем же дело?»

Газета «Кино», 1932

*Драма в нагретой воде**

Поручик с умеренно-злодейской наружностью и добровольческим трехцветным угольником на рукаве бродит по вестибюлю первой кинофабрики. Сегодня режиссер Роом снимает сцены затопления парохода для своей «Бухты смерти». Темное, бархатное лицо поручика изображает готовность совершить некоторые подлости.

Но ему еще рано. Сперва будут затоплены пароходный коридор и каюта.

Для этого в ателье сооружены две огромные ванны из листового железа. Они настолько велики, что в одну из них целиком вставлен длинный коридор морского парохода, а в другую — каюта.

— Лифшиц, крысы готовы?— спрашивает Роом.

Традиционно бегущие с корабля крысы не готовы. Лифшиц комически взволнован.

— Всякую грязную работу делает Лифшиц! Красить крыс должен Лифшиц!

Дело в том, что крыс достать не успели. Пришлось купить мышей, да еще белых. Теперь, для большего сходства с крысами, их надо перекрасить в серый цвет.

Пожаловавшись на судьбу, Лифшиц берет горстку сажи и уходит на свою странную работу.

СУХОЕ И МОКРОЕ

— Сначала сыграем сухие сцены. Потом мокрые.

Все готово. Актриса Карташева сняла жакет и распустила волосы. С аэропланным гуденьем зажглись и потухли прожектора. Свет проверен. Оператор приготовился. Двум солдатам из посредрабиса внушено, что они должны снести Карташеву в каюту. Солдаты приготовились.

— Что, я без чувств?

— Вроде.

Актриса мигом закрывает глаза и болезненно опускается на руки солдат в суконных погонах.

— Приготовились! — кричит Роом. — Начали! Взяли! Понесли! Елизавета Петровна, глаза у вас закрыты? Так! Левая рука опущена! Товарищ солдат, головой вносите ее в дверь, а не ногами. Стоп! Еще раз!

Репетируют второй и третий раз, но у одного из солдат движенья по-прежнему не хороши, а лицо беспомощно-напряженно, будто он играет на большой медной трубе.

Когда сцена снята, Роом заинтересованно спрашивает его:

— Скажите, вы актер, электротехник или монтер?

— Я музыкант! — раздраженно отвечает солдат из посредрабиса.

КРЫСЫ

— Очистить коридор! Где крысы?

В клетке приносят перекрашенных мышей. Их только три.

— Больше нельзя. Все пальцы перекусали. Прокусывают кожаные перчатки.

Клетку ставят на пол.

— Пускай первую!

Мышка осторожно вылезает из клетки. Но напрасно Роом кричит свои — «приготовились, начали, пошли».

Мышь испугана невыносимым светом и не движется с места. Даже подпихивание палочкой не действует на нее.

Тогда все ателье, все монтеры, все белогвардейские солдаты, матросы, дежурные рабочие и сам злодейский поручик в золотых эполетах начинают мяукать, шипеть и всячески пугать бедную мышку.

* Очерк «Драма в нагретой воде» и рецензия «Неразборчивый клинок» написаны И. Ильфом без участия Е. Петрова.

Один лишь оператор остается спокойным. Он стоит на небольшом ящике у аппарата и ждет.

— Пошла!

Робко побежавшая мышь вызвала всеобщее сочувствие. Ее снимали крупным планом. На экране она будет большая и жирная.

ПОТОП

К ванне, в которой помещается коридор, вода подается шлангом из водопровода. Пар для согревания воды идет по железной трубе, выведенной в ванну от парового отопления.

Медленно, спокойно и неотвратимо, как в настоящем несчастье, вода заливает пол. Светлые тени по стенам пустынного коридора.

Это герой картины Раздольный открыл кингстоны белогвардейского парохода. Предполагается, что в одной из кают лежит без чувств Карташева. Спасать ее будет Раздольный.

Нагретая вода залила коридор выше колен.

— Давай волну! Сначала будет спасаться команда!

Сбоку, невидимо для строгого глаза аппарата, досками взбалтывают воду. Сцена идет без репетиции. Репетировать в воде, к крайнему сожалению для кинорежиссеров всего мира, невозможно.

— Свет! Приготовились! Первый, второй номера в воду.

Статисты храбро низвергаются в пучину и бредут в тяжелой, блистающей, как олово, воде. Они выдирают друг у друга спасательные пояса, показывают всю низость человеческой натуры в минуту смертельной опасности, они подымают своим барахтаньем океанские волны и спасаются наверх по мокрой лестнице.

Возвратившись назад и извергая из сапог, рта и носа струи теплой воды, они снова бросались в коридор и снова честно утопали.

Эти сцены сделаны были очень хорошо.

БОРОДА В ВОДЕ

— Приготовились! Пошел, Василий Ефремыч. Бороду только не замочи. Так, так! У двери стучи!

Увешанный пробками, Раздольный ищет героиню.

Она в это время уже очнулась и, ужасаясь, видит воду, бьющую сквозь двери в каюту. Сюда должен ворваться Раздольный, чтобы спасти героиню.

Но эта сцена будет снята позже. Потому что вода занята в коридоре и переливать ее в каюту будут только после того, как в коридоре все кончится. А сейчас Карташева считается уже спасенной, и могучий Раздольный уносит ее на своих голых плечах.

Бороду свою он все-таки замочил, и в то время как пожарные перекачивают воду в каюту, Раздольный сушится у юпитера.

Вольтова дуга пылает, и борода дымится. По углам ателье матросы спешно сбрасывают с себя промокшее и отяжелевшее платье.

Прожектора поворачиваются и заливают неумолимым светом каюту. Они тухнут только после сцен в утопающей каюте.

В этот день ателье работало подряд шестнадцать часов.

«Вечерняя Москва», ноябрь 1925 г.

Неразборчивый клинок

Для постановки картины «Дороти Вернон» американцы соорудили настоящий средневековый английский замок.

Картину засняли, и она пошла гулять по экранам. А замок остался. Разрушать его было жалко. Кроме того, пропадали напрасно аршинные парики, башмаки с пряжками, ленты, банты и прочий исторический шурум-бурум.

В результате — еще одна историческая картина из времен борьбы английского парламента с королем, разыгранная в том же замке: «Клинок Керстенбрука».

Замок, специально приспособленный для картины, был хорош. Сценарий, специально приспособленный к замку, — менее удачен. Получилась картина, светящаяся отраженным светом.

Никакой такой борьбы парламента с королем, конечно, не было.

Просто на экране суетились множество джентльменов в нарядной сбруе, в париках и кружевах. Все они находились в сложном, но для зрителя очень скучном родстве между собой.

К половине картины некоторых джентльменов поубивали, и экран немного расчистился. Тогда выяснилось, что Керстенбрук — защитник парламента. До этого он смахивал просто на неистового дуэлиста.

Ричарду Бартельмесу, способнейшему актеру, делать было нечего. Сценарий давал работу только клинку. И шпага Керстенбрука работала вовсю.

Режиссер злоупотреблял крупным планом. Но, по правде сказать, смотреть в этом плане такое мужественное и выразительное лицо, как у Бартельмеса, было приятно.

Не убили Бартельмеса — Керстенбрука в этой картине только потому, что он главнейший герой, и без него пришлось бы кончать дело много раньше.

Зато его мучили, избивали и оковывали цепями.

Это становится постоянным амплуа Бартельмеса. Он всегда, кажется, играет мужественного страдальца.

Хороши в картине пейзажи, зеленые леса и поляны старой Англии. Но все это — вместе с париками и водевильной «борьбой» — взято напрокат из «Дороти Вернон» и в прокате изрядно попорчено.

Кстати, так и осталось неизвестным, чем же кончилась «борьба парламента с королем»? Ибо всякая борьба прекратилась, как только — «их уста слились в поцелуе».

Трафарет вступил в свои права.

Газета «Кино», 1925 г.

Тексты подготовили к печати М. Н. Ильф и В. Л. Петрова



И. Чекин

Летящий конь

Заметки о киноискусстве КНР

На территории киностудии «Буревестник» в Шанхае, у центрального входа, бросается в глаза необычный плакат—конь, совершающий скачок ввысь, и всадник с кинокамерой в руках. Этот символический рисунок как нельзя лучше характеризует сегодняшний день киноискусства Китайской Народной Республики.

●

Прежде чем рассказать о некоторых новых работах наших китайских друзей, хотелось бы поделиться впечатлениями от двух поездок в Народный Китай—прошлой осенью и весной этого года.

Вместе с артистом Петром Глебовым—исполнителем роли Григория Мелехова в фильме «Тихий Дон»—мы провели в Китае около месяца в ноябре 1958 года, когда там проходил фестиваль советских кинофильмов.

Встречи на фестивале с молодежью, рабочими Пекина, Шанхая, Ухани, с бойцами и офицерами военного округа Ганчжоу надолго останутся в памяти.

В Пекине мы шли через живой коридор, образованный тысячами людей, и нам кричали: «Просим петь русские песни!..» В Шанхае, во Дворце культуры Западного района города, портовые рабочие и молодежь сами встречали нас русской песней... В Ганчжоу (Кантоне)—городе прифронтовой полосы—на сцену вышли две артистки военного драматического ансамбля и вручили нам медали в честь независимости и освобождения Китая. Все находившиеся в зале поднялись с мест и горячо приветствовали делегацию советских кинематографистов. Трудно было найти слова, чтобы ответить на эту волну признательности, дружбы, любви к советскому народу...

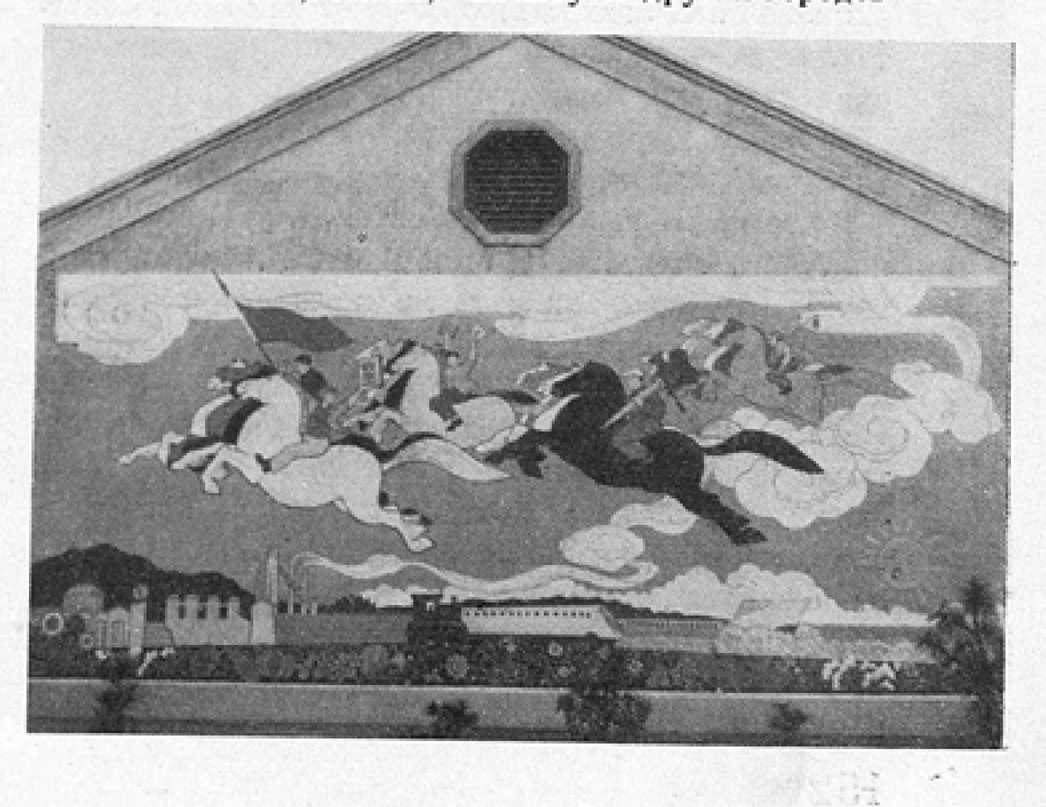
Петра Глебова узнавали на улицах, в поездах, широко улыбаясь, говорили то тихо, то громко, но всегда весело: «Тинь-Тинь ти Танхэ! Мелехов! Хен Хао!» («Тихий Дон! Мелехов! Очень хорошо!»).

В одном из пригородных районов Ганчжоу нас пригласили посетить фабрику, не сказав—какую. Приезжаем... Навстречу идут два пионера. Переводчик представляет: «Вот директор фабрики, а вот его заместитель. Вдвоем руководителям фабрики исполнилось 25 лет...». Оказалось, что это учебная пионерская фабрика.

Директор, двенадцатилетний Тань Динь-вэн повел нас по цехам, где «рабочие» (смена на этой фабрике—двухчасовая, а в день—шесть смен) с увлечением отшлифовывали, доводили до блеска гвозди. На этой фабрике выпускали настоящие гвозди, и в конце каждого дня на крышке ящика с упакованной продукцией писали: «Нашему народу и дорогому Мао».

Вместе с нами был молодой китайский киноартист, сыгравший в фильме «Молчаливая тайга» главную роль. Мы обратили внимание, как бук-

Летящие кони—такие плакаты и панно можно увидеть не только в киностудии «Буревестник», но и на улицах Пекина, Шанхая, Ухани, Ганчжоу и других городов





На кинофестивале советских кинофильмов в Шанхае (ноябрь 1958 г.) Петра Глебова приветствует китайская молодежь

вально краем глаз следили юные рабочие фабрики за своим любимым героем. Артист Цон Цзе-дин очень популярен в Китае, но дисциплина ничем не была нарушена.

Жмем руки. Благодарим. Желаем успехов. Нам повязывают на шеи пионерские галстуки. Тань Динь-вэн и его заместитель отдают нам свои. «Знаете ли вы,—спрашивает Петр Глебов,—что пионерские галстуки передавать нельзя?»

«Верным друзьям—можно»,—ответил двенадцатилетний директор.

В это время закончилась смена, и уже вслед нам понеслись голоса: «Дружба! Москва!»,—и мы услышали, как называли чуть ли не хором имя героя фильма «Молчаливая тайга».

Возвращаясь в вечернее время из кинотеатров Пекина, мы видели столицу, освещенную огнями тысяч больших и малых доменных печей: эти печи складывались не только на заводских предприятиях, но и во дворах, на улицах, чуть в стороне от оживленного уличного движения. Огненные линии прочерчивали в вечернее и ночное время весь великий Китай. Огненные кони, взлетающие ввысь, пламенели на плакатах.

●

«Феникс возвращается в свое гнездо»—так называется пьеса, в которой мы увидели великого артиста Китая Мэй Лань-фана. В зале то же самое явление, какое можно было наблюдать в китайском театре и много лет назад. Первая пьеса, разыгрываемая без участия Мэй Лань-фана, смотрится при наполовину пустом зале, но вот стрелка приближается к 8 часам, и зал переполнен настолько, что маленькие зрители (а их много приходит с родителями, и ведут они себя на редкость спокойно и тихо) вынуждены освободить все занятые ими стулья и пересесть к родителям на колени.

В пьесе, которую мы смотрели, Мэй Лань-фан играет юную красавицу. На сцене появляется девушка, полная изящества, с плавными движениями рук, которые создают образ прекрасной китаянки. Великолепно звучат у Мэй Лань-фана все сцены, где грусть сменяется надеждой, а надежда радостью. Неповторимо звучат в его исполнении арии о любви, о желании быть счастливой, начинаемые на столь традиционном в китайском театре фальцете, который постепенно замирает, незаметно сводится артистом на шепот, на беззвучное повторение слов.

Мы смотрели Мэй Лань-фана в марте. В пелене воспоминаний мелькают картины первой встречи с Мэй Лань-фаном в Москве почти 25 лет назад. Волшебное творческое богатство и мастерство Мэй Лань-фана покорило москвичей.

Автору этих строк довелось быть свидетелем триумфального успеха Мэй Лань-фана в спектакле «Фея реки Лошуй». Уже потерян счет бесконечным вызовам, но публика не расходится, и вновь выходит к рампе Мэй Лань-фан в образе пленительной девушки и склоняется в поклоне перед восторженной аудиторией.

Я шутливо спросил Мэй Лань-фана, в чем же секрет его неувядающей молодости. Он улыбнулся и ответил: «В освобождении! После того как широко вздохнули, начали строить новую жизнь—стареть нельзя! В освобождении!»

Я попросил его—в связи с работой над сценарием «Десять лет братской дружбы»—посоветовать, какие события, происшедшие в жизни китайского искусства, следует отразить в будущем фильме.

Мэй Лань-фан говорит медленно и чуть напевно, голос звучит музыкально, а руки, иллюстрирующие слова, живут.

—Четыре системы существуют в китайском оперном искусстве,—сказал Мэй Лань-фан,—и растет еще искусство молодое, народное. Можно ли уложить в рамки фильма, где будет уделено место китайской культуре, каждую из разных систем или лучше остановиться на одной из них? Решайте сами.

Мэй Лань-фан благодарен кинематографу за то, что в фильме, посвященном его театру, удалось показать, как он воспитывает молодое поколение актеров.

Мы расстаемся... Он идет спокойной, легкой походкой, у выхода поворачивается и машет нам рукой. Глаза, в которых виден мир, и улыбка, передающая тепло даже на расстоянии.

●

Мы плывем по реке Жемчужной. Живописен Ганчжоу, раскинувшийся по ее берегам. Жемчужная вся в движении. Куда ни бросишь взгляд— джонки, маленькие пароходы, буксиры. Река тороплива и деловита. Она вся в труде. Ноябрь по китайскому календарю—зима. Ясное небо, теплый ветер, двадцать градусов тепла... Вместе с нами за столом, установленным на джонке, артисты ансамбля частей военного округа Ганчжоу. Организатор поездки—подвижная и веселая Цэй Лон, по профессии актриса и балерина,—сегодня одновременно и представитель городского управления культуры.

«Нужно петь русские песни»,—говорит Цэй Лон. Петр Глебов запевает, китайские друзья включаются и поют мелодию без слов. Но вслед за старинной песней о Разине возникает «Широка страна моя родная...», и слова этой песни знают все...

Артисты просят Глебова рассказать о его работе над образом Григория Мелехова в фильме «Тихий Дон», о встречах с Шолоховым, о трудностях и радостях актерского творчества.

Глебов рассказывал о своей работе взволнованно, увлеченно. Нужно было видеть, как живо реагировали молодые представители китайского искусства на его рассказ!

Мы причалили к берегу, и наши друзья привезли нас в дом, где работает и живет драматический ансамбль военного округа Ганчжоу.

Директор киностудии в Ганчжоу рассказал нам, что в городе гастролирует шанхайский драматический театр—он играет пьесу «Большой огонь красного сердца», написанную драматургом Лю Чуном. Пьеса по своей теме очень интересна для кинематографа. Кинематографисты Китая думают о возможности ее экранизации, с тем чтобы артист Цон Цзе-дин—исполнитель главной роли в театре—воспроизвел бы образ этого героя и в кино. Мы пошли смотреть спектакль.

В центре пьесы—демобилизованный из армии командир. Он идет на трудный участок производства огнеупорных материалов. Не имея технических навыков, специального образования, он берется с группой молодых рабочих (многие из которых также были вместе с ним в армии) добиться выпуска керамической трубки, которую раньше ввозили в Китай из-за границы. Нет навыков, но есть рабочая смекалка, интуиция, умение схватывать ценные предложения на лету, есть чувство локтя и поддержки, и в итоге бывший командир добивается победы.

Профессор, специалист по выпуску керамических трубок, недоверчиво, иронически относится к стихийно возникшей фабрике, к небольшому коллективу энтузиастов, не имеющих образования. Но, в конечном счете, этот скептик попадает в смешное положение, а маленький завод торжествует победу.

Зрительный зал, взволнованно и активно воспринимающий все происходящие на сцене события, восторженными криками встречает трудовую победу бывшего командира и его друзей.

Мы пошли после конца спектакля поздравить артиста Цон Цзе-дина и весь коллектив театра. Но за кулисами было пусто. Вся труппа вышла на улицу и долго прощалась со зрителями, с трудовой молодежью Ганчжоу.

Кадр из фильма «Новая жизнь старого солдата». Слева — артист Цуй Вей, исполнитель главной роли



Не случайно артисты и режиссеры Шанхайской киностудии «Буревестник» заинтересовались пьесой Лю Чуна с тем, чтобы заказать по мотивам пьесы сценарий для фильма!

●

Наш спутник в Шанхае, артист киностудии «Буревестник» Цуй Вей сказал: «Вы приехали к нам, дорогие друзья, в то время, когда страна совершает большой скачок, и маршалы чугуна и зерна ведут свои войска в наступление».

Руководители студии пригласили нас посмотреть фрагменты новых фильмов «Генерал Линь Цзе-сюй» и «Новая жизнь старого солдата».

— Вы увидите,—улыбаясь, предупредил нас Цуй Вей,—славного генерала из прошлого и старого солдата из настоящего.

В ноябре мы посмотрели фрагменты, а позднее ознакомились с этими фильмами полностью.

«Генерал Линь Цзе-сюй»—суровая картина, рассказывающая о событиях 1836—1848 годов. Она раскрывает одну из самых ярких страниц истории борьбы китайского народа с английскими капиталистами, наводнившими опиумом Китай и провинцию Ганчжоу (Кантон), где происходит действие.

Фильм отмечен вдохновенными актерскими решениями. Чжао Дань—исполнитель главной роли Линь Цзе-сюя—владеет широкой палитрой человеческих чувств, он играет властность и простоту, душевность и строгость, силу и нежность. Центральные сцены фильма в исполнении Чжао Даня могут быть смело отнесены к выдающимся произведениям китайского искусства по своей проникновенности и мастерству.

Император присылает нового губернатора на смену Линь Цзе-сюю. Все чиновники провинции собраны для встречи с новым управителем. Линь Цзе-сюй смотрит, как на его место садится развязный и высокомерный вельможа. Чжао Дань точно передает в этот момент состояние своего героя. В нем кипят страсти, но внешне он—как изваяние. Вместе со своими недоброжелателями опускается он на низкую скамейку и слушает, что говорит о нем новый губернатор. Читается указ императора, в котором Линь Цзе-сюй несправедливо обвинен в том, что именно его неправильные действия вызвали военные действия со стороны англичан. Линь Цзе-сюй со стоном приподнялся, но тут же медленно опустился на скамью. Сжал губы, закрыл глаза, и вот он снова, как изваяние...

Глубоко выразительны в исполнении Чжао Даня эпизоды встреч Линь Цзе-сюя с его другом Кван Тян-пеем, начальником артиллерии (артист Тень Нань), сцена прощания с другом, направляемым в другую провинцию. Они вместе проходят по местам, где еще видны следы их боевой славы, они плывут на джонке, и здесь возникает их жаркая беседа и клятва в вечной дружбе. Но вот Линь остается один. С высокого берега следит он за удаляющимся кораблем, идет, почти бежит по берегу, чтобы еще раз увидеть парус... Губы генерала что-то беззвучно шепчут, глубокое раздумье отражается на его лице...

Великолепным завершением актерской работы над сложным и трудным образом является финал фильма—встреча Линь Цзе-сюя с простым народом. Он идет навстречу живой, волнующейся лавине крестьян, широко раскрыв руки, как бы для дружеского объятия. Так заканчивается фильм, украшенный мастерством двух выдающихся артистов—Чжао Даня и Тень Наня.

Трагедийной высоты достигает артист Тень Нань, играющий военачальника Кван Тян-пея в сцене проигранного сражения. Он остается один на высоком кургане, и, когда солдаты врага бегут, поднимаясь к вершине, он прикладывает лезвие сабли к горлу и падает рядом со своими бойцами мертвый, но не сдающийся. Солдаты врага замирают, увидев эту прекрасную и величественную смерть.

Режиссеры Чжэнь Цюнь-ли и Кен Бан создали картину, проникнутую высоким гражданским пафосом, вызывающую чувство ненависти к врагам китайского народа.

●

... Среди торопливо идущих жителей города, обгоняя всех, скачет на низкорослой лошадке старый солдат, за ним, стремясь не отставать, следует молодой парень. Остановившись около городского совета, не снимая меховых шапок и шуб, они поднимаются по лестнице. Молодой остается ждать в приемной... А старый солдат, встретив начальника, выходящего с совещания, радостно его приветствует. Они хорошо знают друг друга. Начальник проводит солдата в кабинет. И тот делится с ним мечтой. Он хотел бы освоить новые земли в самых трудных местах, недавно освобожденных от врагов.

Так начинается фильм «Новая жизнь старого солдата», поставленный на Шанхайской студии «Буревестник».

На пустошах, где часто гуляет непогода, свистят ветры и бураны, старый солдат вместе с двумя помощниками закладывает первый камень будущего госхоза. Дрогнул один из помощников, пытался убежать ночью, но волчий вой испугал его,—трус вернулся обратно. А старый солдат вышел навстречу ночи и зверю и убил волка. В фильме показана несокрушимая сила воли и вера в будущее у старого солдата, которого прекрасно играет артист Цуй Вей.

Сменяются времена года... Развалённая фанза,

где в начале фильма проводили первую ночь три человека, превратилась в благоустроенный дом. Силой убеждения привлекает старый солдат людей дефицитных профессий: приезжают к нему первые трактористы, специалист-агроном.

Молодежь пришла на практику в госхоз. Но она увлекается танцами. Старый солдат прерывает веселье: «У нас все еще плохо идет дело. Давайте наладим работу, а танцы от нас не уйдут». Молчаливо все расходятся. В одной из комнат, где разместилась молодежь, нарисовали карикатуру на директора госхоза. Он стоит, широко расставив руки, и мешает веселиться... «Похоже,—говорит внезапно вошедший старый солдат,—очень похоже!» Спокойно, почти добродушно рассказывает он притихшей молодежи, каким он видит госхоз в будущем.

Ночью юношей и девушек разбудил шум... Они вышли посмотреть, что случилось, и увидели, как директор госхоза вместе со своими двумя помощниками носит бревна и сбрасывает их в том месте, где хотят построить более удобный дом для молодежи.

В фильме много волнующих сцен. Он посвящен теме труда, великой любви китайского народа к своей земле.

Когда расцвел госхоз, заложенный в глухом месте, партия послала старого солдата создавать новое хозяйство. Трогательно провожают старого солдата все, с кем он создавал и строил первую коммуну.

В фильме есть недостатки, идущие от сценарного материала. Кажется подчас, что герои слишком легко преодолевают сложные препятствия. Но общее настроение фильма, задушевность, с которой играют Цуй Вей (старый солдат) и Сун Юн-пин (его молодой помощник), привлекают к нему симпатии зрителей.

Режиссер фильма Шэн Фу и Цуй Вей не считают законченной свою работу над фильмом «Новая жизнь старого солдата» и вносят в него некоторые коррективы. Фильм посвящен десятой годовщине Китайской Народной Республики.

●

Движение за современную тему в китайском кино приобретает различные формы.

На Пекинской киностудии имени 1 августа началась работа по созданию художественно-документальных фильмов-новелл, в которых участвуют живые, непосредственные герои, а артистам отведена роль комментаторов событий...

Примечательное явление в киноискусстве Китая представляют короткометражные документально-художественные фильмы, созданные режиссером Ен Цзи-чжоу и объединенные одним общим названием «Человек проходит в день тысячу ли».

Наиболее значительным из них, по нашему мнению, является фильм «Хуан Бао-мо», названный так по имени героини-текстильщицы.



Кадр из фильма «Новая жизнь старого солдата». В центре — исполнитель главной роли Цуй Вей

В фильме только одна актриса—Чэнь Вэнь, исполняющая роль диктора и писательницы, от имени которой ведется весь рассказ.

Закадровый голос диктора приглашает нас последовать за Хуан Бао-мо на текстильное предприятие, куда она шла работать с большой боязнью, сомнениями и тревогами. Начало ее трудового пути связано с ошибками, с большим процентом производственного брака. Она видит, как сочувственно наблюдают за ней подруги, как тихий шепот вокруг нее сообщает о каждой новой неудаче. Но велико чувство локтя! И вот приходят первые успехи. И если фильм в начальных своих кадрах показывал нам робкую, неопытную работницу, то финал оставляет ее в нашей памяти как замечательного новатора текстильного производства.

В серии документально-художественных киноновелл, объединенных одним названием «Человек проходит в день тысячу ли», фильм о девушке-новаторе занимает главенствующее место. Он как бы определяет основную тему всей кинопрограммы, посвященной труду.

С режиссером фильмов-новелл Ен Цзи-чжоу мы встретились после просмотра во дворе киностудии, у печей, где варили сталь. Партия призвала работников кино сочетать художественную деятельность



Первый кадр из фильма «Ветер с Востока», который был снят 5 марта в Шанхае. На снимке артисты В. Радунская и Чжан Хуэй

с физическим трудом. Режиссер руководил всем рабочим процессом, он же брал пробу стали.

—Мы стремимся,—сказал нам Ен Цзи-чжоу,—выполняя задачу, поставленную партией, показать нашу современность. Хуан Бао-мо пришла к нам из сегодняшнего дня.

Весна минувшего года явилась знаменательной вехой в истории народного Китая. Вторая сессия VIII съезда Коммунистической партии Китая обратилась к народу с призывом строить «больше, быстрее, лучше и экономнее». Начался период, именуемый «эпохой большого скачка» в социалистическом строительстве.

Летящий конь—трудовой символ великой страны—появился на плакатах, транспарантах, книгах, на театральных занавесах, во вступительных титрах новых фильмов.

Перед работниками китайского кино партия поставила задачу создавать произведения, в которых люди смело мечтают, смело говорят, смело действуют, проявляют творческую инициативу и новаторство, смело борются за истину и побеждают.

Киноработники Китая стремятся показать в новых произведениях человека коммунистического стиля, героя своего времени.

В мае 1958 года в Пекине, Чанчуне и Шанхае прошли творческие совещания по кино, были подвергнуты всестороннему обсуждению кинофильмы 1957 года и была развернута широкая критика, направленная против ревизионистской идеологии и буржуазного уклона.

По призыву Коммунистической партии Китая мастера искусства стремятся к сочетанию революционного реализма с революционным романтизмом в своем творчестве, посвященном жизни китайского народа, который преображает мир и смело превращает мечту в действительность.

В свете новых задач, поставленных Коммунистической партией Китая, интересно рассмотреть два художественных кинофильма, созданных шанхайскими студиями,—«Вечно зеленое дерево» и «На берегу реки имени 8 марта».

Название фильма «Вечно зеленое дерево» носит символический характер. Вечно зеленое дерево—это человек, который не знает, что такое недуги, старость, тревоги, усталость, желание отдохнуть. Фильм получает свое сюжетное развитие с того момента, когда старый мастер металлургического завода уходит из больницы раньше срока, дав обещание временно не работать. Но тут же он отказывается от дальнейшего отдыха, занимает ведущее место в разработке новаторских мероприятий и чувствует, что так ему лучше и радостнее живется.

Режиссеры и авторы фильма решили показать своего героя на работе и в семье. Старший сын (начальник цеха, в котором работает отец) не признает предлагаемых новаторских мероприятий. А младший сын—парень своеобразный, трудный по характеру, срывающийся, неровный—овладевает сложной профессией металлурга и против ожиданий отца, всей семьи, некоторых товарищей выдвигается в число лучших новаторов производства.

В драматическом строении фильма мы видим существенные недостатки. Главному герою авторами не дано никаких черт характера, кроме влюбленности в свой завод. Артисту, даже самому талантливому, трудно играть одну краску. Отказано в сложном рисунке характера и секретарю партийной организации завода: он везде проходит только как советчик и наставник. И вместе с тем фильм волнует вас отлично воспроизведенной атмосферой творческого труда.

К сожалению, некоторая дидактичность, одноплановость образа положительного героя свойственна и другому интересному фильму—«На берегу реки имени 8 марта». В этой картине есть немало волнующих сцен. Вот одна из них. Внезапно ударили заморозки. Молодая, с трудом выращенная пшеница оказалась под угрозой гибели. Руководительница коммуны бежит в рассветный час к опытному участку и видит склонившиеся к земле первые робкие колосья. Она прижимается к ним и плачет. Рассвет сменился утром, а горе ее так велико, что она не

может оторваться от земли. Вокруг нее собирается народ, все тихо переговариваются между собой, у всех ощущение беды... Появляется секретарь партийной организации... И здесь эмоциональное решение сцены подменяется дидактическим: он начинает сухо поучать, назидательно комментировать.

Перед мастерами китайского кино, создавшими ряд интересных сценариев и художественных фильмов (таких, как «Седая девушка», «Молчаливая тайга», «Генерал Линь Цзе-сюй», «Новая жизнь старого солдата», «Вечно зеленое дерево», «На берегу реки имени 8 марта» и другие), стоит благородная творческая задача—создать более яркие и многогранные образы героев борьбы за новую жизнь и в первую очередь коммунистов, возглавляющих эту борьбу.

●

... Бьют барабаны и гулко звучат медные тарелки. Весь коллектив Шанхайской киностудии собрался около входа в павильон и громкими приветствиями встречает приход советской съемочной группы. 5 марта—первый день съемок на территории КНР совместного советско-китайского фильма «Ветер с Востока». Горячим проявлением дружбы и сердечности были встречи китайских артистов, режиссеров, операторов с советскими товарищами по работе.

К микрофону Шанхайского радио подходит режиссер Ган Сюэ-вей, и мы не узнаем этого внешне медлительного и спокойного человека. Его голос громок, слова проникновенны: он призывает запомнить этот день, когда здесь, в павильоне Шанхайской киностудии, встретились работники искусства двух великих стран, чтобы создать фильм о дружбе китайского и советского народов.

Звучит ответное теплое слово режиссера Ефима Дзигана.

Первый день съемок начался в несколько необычных условиях. Все участники митинга остались в павильоне, окружив съемочную группу. Всем хотелось посмотреть, как начнут работать рядом два режиссера, два главных оператора, советские и китайские артисты.

Ефим Дзиган уступает место на «капитанском мостике» своему другу-сопостановщику Ган Сюэ-вею. Последние минуты проверки света и короткая репетиция эпизода без слов. Съемки начинаются с объекта «Вагон железной дороги».

Не зная о внезапной беде—наводнении, угрожающем гидростроительству,—едут к своим родителям в Китай дочь инженера Свиридова, советского специалиста, и студент Ван Сяо—сын начальника участка Ван Де-мина... С этого эпизода и начались съемки.



Режиссеры Е. Дзиган и Ган Сюэ-вей на съемках фильма «Ветер с Востока»

Вагон приходит в движение. За окнами проносятся зеленые пейзажи Китая. Галя (молодая артистка В. Радунская) и Ван Сяо (артист Чжан Хуэй) любуются чудесными картинами природы.

В соседнем павильоне уже построен по эскизам художников П. Киселева и Ван Тао объект «Рабочий барак», в котором будут проводиться съемки одной из основных сцен фильма.

Пожелаем творческого успеха коллективу этого фильма дружбы!

●

Через несколько дней мы прощались с Пекином—столицей великой и прекрасной страны. В эти дни китайские кинематографисты закончили свой вариант совместного советско-китайского документального фильма «Солнце восходит над Янцзы».

В нем рассказывается о бурном росте Китая и его городов, деревень и сел, университетов и коммун, раскинувшихся на берегах великой реки...

Огни вдохновенного труда освещают заключительные кадры фильма. И мы верим, что в киноискусстве Китая вечно зеленое дерево никогда не пожелтеет, как и символический конь страны не остановит своего полета.

Пекин—Шанхай—Ганчжоу—Ухань



ВОЗМОЖНА ЛИ ЭКРАНИЗАЦИЯ МАЯКОВСКОГО?

Читатели нашего журнала В. Бурунов (Ленинград), Я. Аксельруд (пос. Агапово, Челябинской области) и другие высказали в своих письмах пожелание о том, чтобы были экранизированы пьесы В. Маяковского «Клоп» и «Баня». Редакция получила еще ряд писем, в которых читатели спрашивают, почему нет на экране произведений замечательного советского поэта, возможна ли вообще экранизация его пьес, поэм, стихов.

Мы попросили ответить на эти вопросы критиков, литературоведов, актеров. Публикуя полученные ответы, редакция выражает надежду, что творчество В. В. Маяковского привлечет наконец внимание мастеров кинематографии.

Вдохновенное слово поэта должно зазвучать с экрана!

Да, это нужно сделать!

Можно ли?

Нужно ли?

Как известно, пьеса «Клоп» есть переработка для театра киносценария «Позабудь про камин».

А «Позабудь про камин» есть ответ на пользовавшиеся успехом у дооктябрьских мещан киноленты, такие, как «У камина» и «Позабудь про камин».

К сожалению, в кинематографе не оказалось режиссера, способного оценить своеобразие Маяковского как драматурга.

Литературное наследие В. Маяковского огромно. Только оттого, что мы мало экспериментируем в кино и не очень склонны к жанровому разнообразию, подлинно советский классик до сих пор не находит в кино своего воплотителя.

Вспомним, что о «Мистерии-буфф» сам автор писал:

«Мистерия-буфф» — дорога. Дорога Революции. Никто не предскажет с точностью, какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой... Сегодня к коммуне рвется воля миллионов, а через полсотни лет, может быть, в атаку далеких планет ринутся воздушные дредноуты коммуны.

Поэтому, оставив дорогу (форму), я опять изменил части пейзажа (содержание).

В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте содержание,—делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным».

Эта декларация автора требует живого отношения ко всем его произведениям.

В свете этой декларации драматическое наследство Маяковского должно быть включено в сегодняшнюю нашу борьбу за коммунизм, борьбу против сегодняшнего мещанина и бюрократа.

Я радуюсь, что читатели «Искусства кино» поднимают этот вопрос.

И думаю, что организации, коим вверено руководство и планирование кинопроизводства, учтут эту насущную потребность советского зрителя. И надеюсь, что мода пассивного (итальянского) киноповествования потеснится и даст место действенному зрелищу, о котором сам автор сказал так:

Ставь прожектора,
                    чтоб рампа не померкла.
Крути,
        чтоб действие
                    мчало, а не текло.
Театр
        не отображающее зеркало,
а—
        увеличивающее стекло.

ЭРАСТ ГАРИН

С чего начать?

Кино всегда влекло к себе Маяковского. Знаменательно, что первое критико-публицистическое выступление поэта относилось именно к кинематографии. Откройте соответствующий том собрания сочинений, в котором напечатаны его статьи: первая среди них — заметка «Театр, кинематограф, футуризм», опубликованная в 1913 году на страницах «Кине-журнала». На протяжении всей своей деятельности Маяковский настойчиво обращался к кино: писал сценарии, непосредственно участвовал в постановке некоторых из них, снимался в кино в качестве актера, спорил о путях развития кино на диспутах, выступал в печати по животрепещущим творческим проблемам киноискусства, писал стихи о кино. И тем не менее...

Тем не менее взаимоотношения Маяковского с царством «великого немого» (ведь при жизни Маяковского кино было еще немым!) складывались далеко не наилучшим образом.

Только немногие из написанных Маяковским сценариев были поставлены.

И лишь в очень слабой степени эти постановки использовали возможности, заключенные в сценариях. О некоторых из этих фильмов Маяковский говорил, что «режиссер, декоратор, артисты и все другие делали все, чтобы лишить вещи какого бы то ни было интереса».

Только в очень небольшой части сохранились фильмы, в которых снимался Маяковский. По существу, полностью до нас дошел лишь фильм «Барышня и хулиган», а от других остались немногочисленные разрозненные фрагменты. Так, до сих пор не увенчались успехом поиски ленты «Закованная фильмой». Маяковский играл в ней главную роль художника, а сценарий, по свидетельству близких ему людей, писал с большим увлечением, как лучшие свои стихи.

Наконец только теперь начинается разговор о том, что наследие Маяковского может и должно стать и наследием советского кино, а не только литературы, театра, цирка.

О чем здесь прежде всего может идти речь? В каком направлении должны идти поиски? С чего стоило бы начать?

Один ответ напрашивается сам собой. Маяковский был кинодраматургом. Он оставил нам девять совершенно законченных оригинальных киносценариев, не считая сценариев незавершенных и написанных в сотрудничестве с другими авторами (например, очень интересный сценарий «Инженер д'Арси», впервые полностью опубликованный в недавно вышедшем одиннадцатом томе нового издания полного собрания сочинений поэта). Видимо, надо подумать, какие из этих сценариев представляют наибольший интерес, какие могут лечь в основу *сегодняшнего* фильма.

Возможности, вырисовывающиеся здесь, отчетливо видны и увлекательны. Разве, скажем, нельзя было бы создать веселую и задорную кинокомедию на основе никогда не ставившегося сценария «Слон и спичка»? Эта «крымская кинокомедия», или, как ее называл Маяковский, «курортная комедия худеющей семейки», без сомнения, и сегодня найдет достойный объект, на который нацелено ее сатирическое жало, а значит, найдет и путь к зрителю. Ясно, конечно, что успеха можно будет добиться лишь при условии не просто талантливой, но и по-настоящему близкой духу и стилю Маяковского работы режиссера и актеров.

Можно взять и другой пример. Наше кино ищет пути к созданию фильма о Владимире Владимировиче Маяковском — фильма, который был бы свободен от недостатков и шаблонов, присущих так называемым биографическим картинам. Разве не мог бы представить великолепный, неповторимый материал для такого кинопроизведения сценарий «Как поживаете?». Главным героем этого сценария является сам автор — Маяковский. Может быть, кто-либо из режиссеров, любящих смелые, пусть даже рискованные эксперименты, попытается дать жизнь сценарию «Как поживаете?». Право, риск будет оправдан! Этот сценарий не просто рассказ об одном дне жизни поэта (его подзаголовок — «День в пяти кинодеталях»), а образное раскрытие большой темы о месте поэта в рабочем строю.

Одна из главных трудностей, возникающих при постановке сценариев Маяковского, проистекает из того, что ныне кино перестало быть немым, а они писались не для звукового кинематографа. Поэтому мы вправе и даже обязаны подумать и о другом. Не пришло ли время использовать для создания фильмов «по Маяковскому» не только его сценарии, но и его стихотворные произведения? Можно экранизировать и его театральные пьесы.

Есть одна особенно благодарная возможность, о которой и следует, пожалуй, вспомнить в первую очередь.

В числе кинодраматургических произведений Маяковского есть сценарий «Позабудь про камин». Известно, что именно на основе этого сценария, как его обогащенная театральная версия, возникла феерическая комедия «Клоп». Как захватывающе

интересно было бы создать феерическую кинокомедию «Клоп», использовав для этого и своеобразные средства кинопоэтики Маяковского, закрепленные в сценарии «Позабудь про камин», и исполненный сосредоточенной сатирической силы диалог комедии «Клоп»! Можно быть уверенным, что успех такого опыта проложил бы дорогу и дальнейшим исканиям в области утверждения на экране произведений поэта.

Трудно, просто немыслимо исчерпать даже в кратком перечислении все возможности, которые приходят на ум, когда думаешь об освоении творчества Маяковского нашим киноискусством. Но нельзя не сказать об одном важном направлении исканий. Почему до сих пор обходит Маяковского мультипликационное кино? Отдельные случайные и очень давние попытки — не в счет. А какие прекрасные перспективы видятся здесь! Произведения Маяковского, его образы отмечены той огромной силой обобщенности, даже монументальности, которая неотрывна в них от условности, порой фантастичности и эксцентризма. Это делает их особенно отвечающими природе мультипликации. Почему бы работникам мультипликационного кино не стать застрельщиками в благодарном деле утверждения Маяковского на киноэкране? Это будет оплатой большого долга советского кино — долга в равной мере и перед поэтом и перед зрителем.

БОЛЕСЛАВ РОСТОЦКИЙ

Езда в незнаемое

Маяковский любил кино горячей, трудной и... почти безответной любовью. Оставшиеся киносценарии еще ждут своего часа. И, наверно, дождутся, подобно тому, как заново ожили на сцене наших театров «Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня».

Но я хочу сказать не о киносценарях Маяковского, а о произведениях, казалось бы, не имеющих к кино никакого отношения.

Давно уже я думаю о «Хорошо!» — не о поэме, а о том необычайном фильме, который мог бы возникнуть на ее основе.

Рост художественного мастерства поэта проявлялся, в частности, в том, что он все смелее отказывался от «повествования», от авторского пересказа событий. Голос поэта звучал все более многообразно, полифонично; в произведение врывались голоса самой жизни — песни, частушки, марши, острые реплики персонажей, яростные споры. Попробуйте на память назвать действующих лиц поэмы «150 000 000». Вильсон, почти безликий Иван... А дальше уже задумаешься. Зато какое богатство, какое обилие персонажей в «Хорошо!» Но самое главное — поэма, если можно так выразиться, по природе своей не только сценична (она и писалась для театра), но и кинематографична.

С первых же глав вас поражает небывалый размах изображения. Маяковский вообще любит «широкий экран». Он рисует солдатскую массу на фронте в канун Октября — не какое-нибудь одно воинское подразделение, но словно охватывая весь многоверстный фронт.

И вдруг — резкий перебой повествования: на фоне царских дворцов, роскошной царицыной кровати — «вертлявый пострел» Керенский, самоупоенный говорун, которому сама история сказала: «Регламент!»

И уж совсем как поэтический киносценарий со стремительно сменяющимися «кадрами» строится шестая глава, рассказывающая о взятии Зимнего, о великом перевороте. Словно взмыв над землей, с какой-то огромной высоты поэт смотрит на Зимний, к которому со всех сторон движутся боевые колонны. И — крупным планом — Ленин в Смольном. И снова Зимний — но уже не сверху, а снятый изнутри: с мягкими «мебелями», бронзовыми выкрутами; бледные лица министров, дрожащие голоса, вытягивающаяся из воротника голова Коновалова... И вот уже поэтический объектив в упор приставлен к участникам схватки, он ловит «каждой лестницы каждый выступ», останавливается «за каждым диваном, у каждой портьеры». А когда все кончено, Зимний взят, смолкают винтовки и пулеметы,— весь мир распахивается перед нами, от земли до звезд, как будто вся вселенная следила за исходом сражения:

Горели,
как звезды,
грани штыков,
бледнели
звезды небес
в карауле.

Я вовсе не хочу сказать, что «Хорошо!» — готовый киносценарий. Но само изображение жизни здесь так динамично, строится на такой резкой,

молниеносно-быстрой смене картин, что все это открывает большие возможности перед режиссером, который взял бы на себя смелость стать кинематографическим соавтором великого поэта.

Не заказаны пути в кино и сатирическим произведениям поэта. Тут возникает мысль о гротеске, кинокарикатуре, может быть, о мультипликации, напоминающей по манере рисунки Кукрыниксов, Пророкова.

Представьте себе сатирический фильм «Прозаседавшиеся» — с веселой, насмешливой музыкой, под которую с самым распронаиделовитым видом бегают вверх и вниз служащие и курьеры, представьте самого Ивана Ваныча — величественного, неуловимого; его и можно только представлять— увидеть никогда не удается; и наконец — дьявольскую картину: «располовиненные» фигуры людей, разорванные надвое заседаниями, невозмутимое личико секретарши, для которой все происходящее— обычнейшее дело.

Стихи Маяковского — динамичные, построенные на резких контрастах, на движущихся образах, скорей тяготеют не к графике, не к живописи, но к кинематографу с его беспокойным отрицанием неподвижности, с его свободой в перемене «точек», перебивками планов и т. п.

Речь идет не о том, конечно, чтобы просто иллюстрировать Маяковского средствами кино. Задача состоит в том, чтобы придать стиху новое качество, перенести на экран, сделать явным и зримым то, что возникает как результат читательского воображения. И здесь надо будет избежать натуралистического, унылого правдоподобия.

Конечно, многое еще неясно. Что ж! Маяковский недаром писал:

Поэзия
— вся! —
езда в незнаемое.

З. ПАПЕРНЫЙ

Читатели правы

Конечно, товарищи Бурунов и Аксельруд правы. Думается, недалеко уже то время, когда театр Маяковского, и в первую очередь «Клоп» и «Баня», найдут свое место на экране, и нам останется только удивляться, как долго жадный кинематограф, которому всегда не хватало сценарной пищи, обходил этого писателя.

... Правда, это не так-то просто было сделать, но в конце концов нашлись же талантливые люди, проявили вкус и заинтересованность, желание и профессиональное умение, смелость и творческую изобретательность... и вот ожили на экране жгуче-лаконичное слово Маяковского, его фантазия, размах, цельность — крупные планы не столько фотографий, но чувств, мыслей, идей, высоких стремлений... Так скажем мы когда-нибудь.

Я думаю, что после постановки этих двух картин— «Клопа» и «Бани» — отыщется ключ и к современному решению самого замечательного сценария Маяковского «Как поживаете?» («День в пяти кинодеталях»). Этот подлинно новаторский сценарий поэта о жизни поэта требовал тогда от режиссера новаторского подхода. Ждет он его и сегодня.

А потом, возможно, появятся и другие картины. Например, такая, в которой найдут место не только сцены спектакля «Мистерия-буфф», так, как он был сыгран 7 и 8 ноября 1918 года с Маяковским в роли Человека просто, — но и вся предыстория постановки. Начиная с первого чтения, когда пьесу «одобрил шофер Луначарского» (а также ряд режиссеров и писателей), потом предложение Александринскому театру (актеры крестятся: «Свят! Свят!»), потом — объявление в газетах с вызовом принять участие в постановке всем желающим, отбор Мейерхольдом актеров («число мест ограничено»), репетиции самодеятельного коллектива в холодных классах консерватории, афиши, раскрашенные от руки, и, наконец, праздничный спектакль, который открыл вступительным словом нарком по просвещению... В последнюю минуту, когда занавес уже поднят, вдруг стали пропадать актеры — пришлось автору на скорую руку играть и Мафусаила, и кого-то из чертей...

В зале театра сидит Блок...

Маяковский тянулся к кинематографу. Перефразируя слова поэта, можно сказать — из кожи поэзии рвался и кинематографист. Он сам играл в фильмах, писал сценарии.

Могучее искусство современности, конечно, не останется в долгу перед ним.

В. КАТАНЯН

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«В нашем городе», 5 ч.

Автор сценария Э. Смирнов; постановщик Л. Дурасов; оператор П. Емельянов; художник Г. Гривцов; композитор А. Варламов; текст песен С. Острового; звукооператор Б. Вольский; постановщик танцев В. Захарова.

В ролях: Люся — Л. Гордейчик, Петя — А. Лебедев, Бобочка — В. Кулик, Бронислава Антоновна — З. Федорова, Потехин — Д. Кара-Дмитриев.

В эпизодах: С. Мартинсон, В. Телегина, Г. Милляр, П. Савин, В. Алтайская, Э. Геллер, Г. Фролова, А. Шилова.

●

«Неподдающиеся», 8 ч.

Автор сценария Т. Сытина; режиссер-постановщик Ю. Чулюкин; оператор К. Бровин; художник И. Шретер; режиссер Е. Народицкая; композиторы: А. Спадавеккиа, К. Молчанов; автор песен М. Матусовский; звукооператор О. Упейник.

В ролях: Надя Берестова — Н. Румянцева, Толя Грачкин — Ю. Белов, Витя Громобоев — А. Кожевников, Володя Яковлев — В. Козлов, Роза Каткова — В. Карпова, Лиза Кукушкина — С. Харитонова, Леня Бутусов — В. Егоров, Клячкин — Ю. Никулин, Барышев, директор завода — К. Нассонов, Ватерин, мастер цеха — И. Каширин.

В эпизодах: З. Тараховская, В. Терехов, А. Кузнецов, Н. Агапова, С. Филиппов, В. Земляникин, Е. Быкадоров, Л. Гриценко, Л. Маренников, Н. Курочкин, Саша Смирнов.

●

«Сверстницы», 9 ч., цветной.

Автор сценария А. Белякова; постановщик В. Ордынский; оператор И. Слабневич; художники: Б. Чеботарев, Я. Ясюкевич; режиссер Н. Орлов; композитор В. Баснер; текст песен В. Попова; звукооператор Е. Кашкевич.

В ролях: Светлана — Л. Крылова, Таня — Л. Федосеева, Кира — М. Кошелева, Василий — В. Костин, Аркадий — В. Сафонов, Юрочка — К. Столяров, Глеб — В. Корецкий.

В эпизодах: С. Вечеслов, Г. Жуковская, Н. Бубнов, А. Панова, Н. Лебедев, К. Блохина, Э. Бредун, И. Кузнецов, Л. Студнева, Н. Сморчков, Б. Белоусов, Н. Лазарев.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева», 9 ч.

Автор сценария Н. Чуев; постановщик И. Фрез; оператор К. Арутюнов; композитор Н. Богословский; текст песен Е. Агранович; звукооператор К. Амиров; художник П. Галаджев; режиссер Э. Бочаров; оператор комбинированных съемок К. Алексеев.

В ролях: Мишка Стрекачев — Алеша Борзунов, Галя — Лена Шептицкая, «Реклама» — Слава Девкин, Валя Коренева — Рая Николаева, Сеня Пудов — Миша Копытов, Палеха — Саша Вдовкин, мастер — К. Сорокин, Коренев — В. Хохряков, вахтер — М. Трояновский, кондуктор — Г. Гумилевский, хулиган — В. Носик, милиционер — П. Алейников, уборщица — Т. Пельтцер, торговка — В. Телегина, шофер самосвала — Е. Кудряшов.

В эпизодах: В. Грачева, В. Клюкин, Г. Малиновская, Г. Милляр, И. Петров, Н. Сморчков, К. Хабарова.

КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО И КИНОСТУДИЯ «БАРРАНДОВ», ЧЕХОСЛОВАКИЯ

«Майские звезды», 9 ч.

Автор сценария Людвиг Ашкенази; постановщик Станислав Ростоцкий; операторы: Вячеслав Шумский, Вацлав Гунька; композитор Кирилл Молчанов; звукооператор Адольф Нахазел; художник Хрудош Угер; второй режиссер Станислав Странд.

В ролях: Александр Ханов, Миша Станинец, Яна Дитетова, Ладислав Пешек, Яна Брейхова, Вячеслав Тихонов, Михаил Пуговкин, Милош Недбал, Леонид Быков, Николай Крючков, Франтишек Кройцман, Отто Мотычка, Марта Майева.

В эпизодах: Ю. Белов, З. Дите, Н. Довженко, О. Голубицкий, Л. Чубаров, Ф. Вноучек, М. Надомлейнска, В. Календова, Г. Маркова, М. Ежкова, В. Клеменс, Б. Рендл, В. Трогл, К. Эффа, И. Богдалова, Б. Купшовский, И. Шилиховский, И. Била.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Дорога уходит в даль», 6 ч.

Автор сценария А. Леонтьев; режиссер-постановщик А. Вехотко; оператор О. Куховаренко; художник И. Иванов; режиссер Э. Галь; композитор Д. Толстой; звукооператор А. Волохова, оператор А. Чечулин. Комбинированные съемки: оператор М. Покровский; художник Ю. Боровков.

В ролях: Елена Шатрова — Ю. Цоглин, Андрей — Ю. Соловьев, главный врач — М. Трояновский, санитар — Г. Осипенко, паромщик — Е. Попов.

В эпизодах: Я. Родос, Л. Майзель, Г. Умурзаков, Б. Колтаев, Н. Харитонов, Н. Цибжитора, Р. Русанович, В. Липсток, С. Крылов, Б. Муравьев.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Повесть наших дней», 8 ч., цветной.

Автор сценария М. Винокуров; постановщик А. Маслюков; оператор М. Черный; художник В. Агранов; режиссер С. Грабин; композитор А. Свешников; звукооператор А. Федоренко. Комбинированные съемки: оператор И. Трегубова; художник С. Старов.

В ролях: Иван Коваль — Г. Козаченко, Алексей Коваль — А. Гончаров, Наташа — А. Кончакова, Синеокая—Т. Алешина, Сокол — И. Дмитриев, Осадчая — Г. Клишко, Варава — В. Черняк, Кардаш — В. Рудин, Бровенко — В. Грудинин, дед Бакум — С. Шкурат, Александра Коваль—Л. Татьянчук, Бовшик— В. Лущик, Касич — И. Халаим, Хомич — А. Сова, Параска — С. Карамаш.

В эпизодах: Л. Сосюра, Г. Гумилевский, Г. Житецкий, Р. Шабловская.

●

«Григорий Сковорода», 10 ч.

Авторы сценария: И. Кавалеридзе, Н. Петренко; постановщик И. Кавалеридзе; оператор В. Войтенко; художник Н. Резник; режиссеры: Л. Ляшенко, Н. Рыльский; композитор Б. Лятошинский; звукооператор Д. Демиденко.

В ролях: Григорий Сковорода — А. Гай, Сагура — Н. Козленко, Федор — А. Тюрин, Параска — Т. Литвиненко, Василий Томара — Ю. Саричев, помещик Томара— Н. Пишванов, его жена— Веховская, Никодим Сребницкий — И. Ужвий, Самуил Миславский — Я. Козлов, Сидор Карпович — А. Моторный, императрица Елизавета— К. Земleглядова, Мавра Шувалова— А. Николаева, Шувалов Александр—А. Савостьянов, Шувалов Иван — В. Янпавлис, Разумовский — В. Быковец, генерал Кречетников—Ю. Лавров.

В эпизодах: Г. Бабенко, Б. Вербицкий, В. Данилин, А. Бунин, И. Матвеев, Л. Руденко, С. Шкурат, А. Шутенко.

●

«Лилея» (по мотивам произведений Т. Шевченко, либретто балета В. Чаговга), 9 ч., цветной.

Сценаристы- постановщики: В. Вронский, В. Лапокныш; композитор К. Данькевич; операторы: Н. Топчий, А. Ананасов, художники: А. Бобровников, Я. Добровольская, А. Матвеев; режиссер А. Бочаров; звукооператор А. Федоренко; текст читает Л. Хмара.

В ролях: Лилея— Е. Ершова, Степан— Р. Визиренко-Клявин, князь — А. Подгайный, отец Степана — А. Кононенко, мать Лилеи— Т. Дунина, Шевчик— Б. Степаненко, главный гайдук — Н. Иващенко, Мариула — В. Ферро, Перро — А. Сегаль, главная русалка — Е. Мазуркевич, Парис — А. Белов, Гера — В. Калиновская, Афина — В. Потапова, Афродита — М. Еницкая.

В эпизодах: А. Аркадьев, С. Власова, Е. Витебский, А. Гомельская, М. Жеймис, А. Затворницкая, М. Назарова, А. Потапова, Л. Самгина, балетная труппа и оркестр Киевского государственного академического театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Исправленному верить», 8 ч.

Автор сценария Д. Храбровицкий; постановщик В. Жилин; художник Б. Ильюшин; режиссер И. Грабовский; композитор А. Эшпай; звукооператоры: И. Дуценко, В. Фролков; текст песен В. Карпеко.

В ролях: Андрей— В. Гусев, Зоя — М. Менглет, Брайцев — Г. Жженов, Гринюк — Г. Михайлов, дядя Миша — Б. Сабуров, Грень — Л. Чиниджанц, Араличева — З. Сорочинская, Аркадьев — П. Михайлов, Лосев — Ф. Радчук, Нехода — И. Коваль-Самборский, «Зубок»— Яр. Ефимов, «Мореный»— Ю. Горобец, Алька — Саша Ерасов, Вовка «Бетховен»— Володя Куликов, Семибаба — В. Шибаев, Гаревой — Н. Засеев, шофер такси — А. Бахарь, Савин — В. Езченко.

В эпизодах: Т. Видченко, Т. Гарпенко, М. Жарова, Н. Ключнев, Е. Котов, Г. Кравченко, И. Максимов, Г. Пуричко, Я. Старов, Л. Туленцов, М. Шаманская, С. Шаповалов.

МИНСКАЯ СТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Строгая женщина», 9 ч.

Автор сценария М. Блистинов; режиссер-постановщик И. Шульман; оператор Г. Вдовенков; режиссер П. Василевский; художник В. Белоусов; композитор Д. Лукас; звукооператор К. Бакк; текст песен М. Лужанина.

В ролях: Христина— О. Хорькова, Спиридон— Г. Глебов, Макар — И. Жеваго, Степанида — А. Денисова, Семен — Ю. Белов, Юлька — И. Выходцева, Кузьма — К. Скоробогатов, Домна — Е. Максимова, Платон — Л. Кмит, Иван Матвеевич — П. Пекур, Николай Иванович— А. Кистов, Кондрат— Г. Гумилевский, Марийка— В. Ананьина.

В эпизодах: С. Станюта, В. Тягушев, В. Брилеев, Б. Кудрявцев, Таня Завьялова.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Ваня», 9 ч.

Автор сценария О. Стукалов-Погодин; режиссеры: А. Шульман, А. Дудоров; оператор И. Лукшин; художник А. Лебедев; композитор Ю. Бирюков, звукооператор Е. Никульский.

В главных ролях: Ваня — Л. Жуков, Лена— Н. Защипина, Пашка— Д. Гошев, Яша — Ю. Саранцев, Медведков — Г. Белов, Анна Власьевна— О. Викланд, Крыльцов— И. Дмитриев, Илья— Ю. Лебедев, Саша — Л. Дуров, Клава — Р. Куркина, Федор — Л. Перфилов.

АЛМА-АТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Мы из Семиречья», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Д. Снегин, С. Улановский; постановщики: С. Ходжиков, А. Очкин; главный оператор И. Тынышпаев; главный художник К. Ходжиков; композиторы: Н. Крюков, С. Мухамеджанов; текст песен К. Шангитпаева; звукооператор У. Давлетгалиев; режиссер А. Хлынова; операторы: С. Шарипов, А. Ашрапов. Комбинированные съемки: оператор А. Коваль; художник В. Линьков.

В ролях: Нартай— К. Кожабеков, Азим— А. Шамиев, Павел— Г. Карнович-Валуа, Сарымулда — К. Джандарбеков, Досов — Н. Жантурин, генерал — Н. Михайлов, Ростовцев— А. Глазырин, Аким Козырь — А. Иванов, Александр Козырь — В. Ахромеев, Райхан — Б. Нашарбекова, Ораз — М. Бахтыгиреев, Утеп — К. Алдонгаров, Григорий—Е. Головченко, Федор—К. Олегов.

В эпизодах: Ю. Амирханов, Н. Атаханов, В. Беляков, И. Гусельников, М. Джаксымбетова, Х. Илиева, Г. Кузьменков, Г. Курмангалиев, В. Мельников, М. Мураталиев, С. Садыков, С. Сальменов, И. Сретенский, О. Уразбаева, Л. Ярошенко.

ФРУНЗЕНСКАЯ И АЛМА-АТИНСКАЯ КИНОСТУДИИ

«Далеко в горах», 9 ч., цветной.

Автор сценария Т. Абдумомунов; постановщик А. Карпов; операторы: О. Зекки, Б. Сигов; режиссер Д. Тналина; художник Ю. Вайнтшок; композиторы: А. Молдыбаев, А. Амонбаев; текст песен К. Акаева, звукооператор Б. Левкович.

В ролях: Искандер— С. Кыдралин, Зиягуль— Ж. Сеидахметова, Назаркул — А. Умуралиев, Одноухий — К. Албанов, Сарыгул — М. Рыскулов, Султанбек — А. Исабеков, Майлыш — А. Боталиев, Мады — С. Жаманов, Абыл-мулла — Ш. Тюменбаев, Культемир — М. Бахтыгиреев, Сулейманкул— Г. Жаркимбаев, Самак— С. Далбаев, Чернявый— Б. Омуралиев, мать Назаркула — К. Каракеева, длинноусый — М. Сыздыков.

В эпизодах: С. Бекмуратов, Г. Галиев, М. Жолтаев, Х. Каримов, З. Османкулова, Е. Попов, Г. Сулейменов, А. Толубаев.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«О чем шумит река», 9 ч.

Автор сценария М. Овчинников; постановщик Гр. Мелик-Авакян; оператор Ж. Вартанян; композитор А. Айвазян; текст пес-

ни Ю. Баласаняна; звукооператор Н. Джалалян; режиссер Е. Цатурян; художник Р. Бабаян; второй оператор П. Галстян.

В ролях: Атанес Гамбарян — Г. Нерсесян, Бурназя — А. Аветисян, ефрейтор Манукян — Ф. Довлатян, рядовой Самохин — Н. Казаков, Сурен — Л. Тухикян, Седа — Л. Оганесян, полковник Дарбинян — Д. Малян, капитан Соколов — Л. Лобов, сержант Андреев — О. Герасимов, рядовой Бигильдеев — С. Джурубаев, Ашхен — А. Аразян, Пайцар — В. Мириджанян, иностранный погранкомиссар — А. Курбанов.

В эпизодах: Т. Хачатрян, А. Нерсесян, Л. Чембарский, Ф. Мкртчян, Ананда Адамян.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«Мачеха», 9 ч.

Авторы сценария: Абиб Исмайлов, Анна Ян; режиссер-постановщик Абиб Исмайлов; оператор Хан Бабаев; художники: А. Рзакулиев, М. Усейнов; композитор Т. Кулиев; звукооператор И. Озерский; текст песен З. Джабар-заде; режиссер М. Алили. Комбинированные съемки: оператор С. Ключевский; художник М. Рафиев.

В ролях: Диляра — Н. Меликова, Ариф — Ф. Фатуллаев, Гамер — Х. Рзаева, Исмаил — Д. Мирзоев, Джамиля — С. Ахундова, Самед — Ф. Бакиханов, Дадаш — Д. Шарифов, Солмаз — А. Мамедова, Аяз — Г. Егизаров, Гусейн-даи — А. Алекперов, Фатьма-ниса — Н. Зейналова, Зейнаб — Ш. Касумова.

В эпизодах: А. Курбанов, А. Гусейн-заде, А. Фарзалиев, А. Азимова, С. Мирсандыхова и другие.

●

«Тени ползут», 8 ч.

Автор сценария Гылман Мусаев; режиссеры-постановщики: Исмаил Эфендиев, Шуа Шейхов; оператор Аскер Исмаилов; режиссер Юсуф Юлдуз; художник Мамед Гусейнов; композитор Рауф Гаджиев; автор песен Расул Рза; звукооператор Виктор Ишунин.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В ролях: Захидов — И. Дагестанлы (дублирует А. Консовский), Сардарлы — А. Алекперов (Л. Свердлин), Имам-заде — А. Зойналов (К. Карельских), Джавадов — М. Санчани (А. Карапетян), Лейла — Л. Бедирбейли (Н. Чередниченко), Джалил — М. Бабаев (Н. Граббе), Афет — С. Касимова (Н. Зорская), Муртуз — А. Гусейн-заде (М. Трояновский), Ниязов — М. Шейхзаманов (В. Осенев), Джахан — Р. Джабарова (Е. Егорова), Месмэ — М. Калантарлы (А. Волгина), Амрахов — И. Таги-заде (Я. Беленький).

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Первый экзамен», 8 ч.

Автор сценария В. Вилинжанин, при участии И. Луковского; режиссеры - постановщики: Х. Агаханов, П. Сыров; главный оператор К. Карпухин; художник С. Агоян; композитор А. Островский; звукооператор Б. Лыткин; текст песни К. Сейтлиева.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа В. Семеков; звукооператор дубляжа А. Павлов.

В ролях: Ораз Ягмуров — Курбан Аннакурбанов, Аннагуль — Т. Гафурова, Дженнет — А. Рустемова, Кулманов — В. Аннанов, Лебедев — А. Бойко, Караджаев — Б. Аннауров, Меред — Д. Сапаров, Огулгерек — О. Мамикова, Айсалтан — М. Карлыева, Ягмугр — С. Каррыев, Аман — Н. Сапаров, Язлыев — О. Ходжимурадов, Чайшик — С. Нурмазаров, Нуры-Ага — А. Меляев, Бахши — С. Дженбаров.

Роли дублировали: Володя Силуянов, С. Коновалова, З. Земнухова, В. Дружников, В. Емельянов, Е. Весник, Я. Беленький, Е. Кузюрин, Н. Гребешкова, Н. Черноволенко, М. Виноградова, Я. Янакиев, С. Каюков.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 33. Тел. Б 3-84-46, К 5-54-00.

А03530. Подписано к печати 10/VI 1959 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,4 (условных листов 16,91).
Учетно-издательских листов 17,35. Тираж 20.675 экз. Зак. 981.

●

16-я типография Московского городского Совнархоза,
Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

Цена 10 руб.



В мае в Москве состоялась всесоюзная творческая конференция по изобразительному решению художественных фильмов.

На наших снимках: вверху — президиум конференции; внизу слева — кинооператор А. Д. Головня выступает с докладом о задачах операторского искусства на современном этапе развития советской кинематографии; справа — общий вид зала Центрального Дома кино, где в дни конференции собрались операторы, художники, режиссеры, критики, чтобы обсудить пути повышения изобразительного качества фильмов.

Издательство „Искусство" готовит к выпуску книгу

„Всесоюзная творческая конференция работников кинематографии"

В КНИГУ ВКЛЮЧЕНЫ СТЕНОГРАММЫ ДОКЛАДОВ НА ПЛЕНАРНЫХ И СЕКЦИОННЫХ ЗАСЕДАНИЯХ, А ТАКЖЕ ВЫСТУПЛЕНИЙ ТВОРЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ

Всесоюзная творческая конференция работников кинематографии
Стенографический отчет

Всесоюзная творческая конференция работников кинематографии
Стенографический отчет

Книга предназначена для работников кино, литературы и других видов искусства, учащихся киновузов, а также для широкого круга читателей, интересующихся вопросами киноискусства

Цена книги 8 рублей